

Histoire de la France littéraire

Modernités

XIXe - XXe siècle

Volume dirigé par
Patrick Berthier
et Michel Jarrety



puf

Histoire de la France littéraire
Tome 3

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE

Michel Prigent

Histoire de la France littéraire

Tome 3

Modernités

XIXe-XXe siècle

DIRIGÉ PAR

Patrick Berthier, Michel Jarrety

Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du livre



QUADRIGE / PUF

NOTE DE L'ÉDITEUR

Le premier volume de cet ouvrage qui a pour titre *Naissances, Renaissances* est publié sous la direction de Frank Lestringant et Michel Zink, le second volume, *Classicismes*, est publié sous la direction de Jean-Charles Darmon et Michel Delon, le troisième volume, *Modernités*, est publié sous la direction de Patrick Berthier et Michel Jarrety.
Une première configuration éditoriale avait associé Monsieur Alain Viala à la codirection du volume II. Monsieur Viala, qui publie parallèlement chez le même éditeur *Le dictionnaire du littéraire*, s'est retiré du projet pour des raisons d'ordre personnel. Les auteurs qu'il avait sollicités dans cette première configuration ont vu leur texte publié, conformément aux engagement initiaux.

ISBN 2 13 052428 1

Dépôt légal — 1re édition : 2006, mars

6, avenue Reille, 75014 Paris

Sommaire

2. PARCOURS

3. PRÉSENCES

Présentation des auteurs

Amen Philippe, Professeur de lettres à Poitiers.

Berthier Patrick, Professeur à l'univerisité de Nantes.

Besnier Patrick, Professeur à l'université du Maine.

Chaubet François, Maître de Conférences en histoire contemporaine à l'université de Tours. Son domaine de spécialité concerne les intellectuels français et européens au XXe siècle, et tout particulièrement les cadres de la sociabilité intellectuelle ainsi que l'histoire du livre et des maisons d'édition. Auteur de *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny,* PU du Septentrion, 2000.

Chotard Loïc, 1960-1999. Docteur ès lettres. Ingénieur du CNRS au Centre d'étude et d'édition de correspondance du XIXe siècle (université Paris IV-Sorbonne).

Combe Dominique, Professeur de littérature française à l'université Paris III. Auteur de *Poésie et récit,* Corti, 1989 ; *La Pensée et le style,* éd. universitaires, 1991 ; *Les Genres littéraires,* Hachette, 1992 ; *Aimé Césaire. « Cahier d'un retour au pays natal »,* PUF, 1993 ; *Poétiques francophones,* Hachette, 1995.

Doumet Christian, Professeur à l'université Paris VIII. Auteur de *Le Rituel du livre, sur « Stèles » de Victor Segalen,* Hachette, 1991 ; *Victor Segalen, l'origine et la distance,* Champ Vallon, 1993 ; Directeur du *Cahier de L'Herne Segalen,* 1998 ; éditeur de Segalen au Livre de Poche (*Les Immémoriaux, René Leys, Stèles*).

Goubault Christian, Maître de conférences à l'IUFM de Rouen. Il a écrit de nombreux ouvrages consacrés à Debussy, Stravinsky, à la critique musicale et à des œuvres importantes du répertoire des XIXe et XXe siècles.

Jarrety Michel, Professeur à la Sorbonne. Auteur de *Valéry devant la littérature,* PUF, 1991 ; *La Poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours* (en collaboration), PUF, 1997 ;

La Critique littéraire française du XXe siècle, PUF, 1998 ; *La Morale dans l'écriture*, PUF, 1999 ; Directeur du *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, 2001.

Lecarme Jacques, Professeur émérite à l'université Paris III-Sorbonne nouvelle. Auteur de *L'Autobiographie en France* (en collaboration avec É. Lecarme), Armand Colin, 1997 ; de *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, PUF, 2001, et de nombreux articles sur le roman et l'autobiographie au XXe siècle.

Louette Jean-François, Professeur de littérature française à la Sorbonne. Auteur de *Jean-Paul Sartre*, Hachette, 1993 ; *Silences de Sartre*, Toulouse, PU du Mirail, 1995 ; *Sartre* contra *Nietzsche* (PU de Grenoble), ainsi que d'articles divers (Apollinaire, Segalen, Michaux, Drieu la Rochelle, Nimier).

Marmande Francis, Professeur de littérature française à l'université Paris VII et responsable de l'équipe de recherche « Littérature au présent ». Co-animateur de la revue *Lignes* et collaborateur du journal *Le Monde ;* auteur de *Georges Bataille politique*, PU de Lyon, 1985 ; et de *Bataille-Leiris : l'intenable anéantissement du monde*, Belin, 1999.

Maulpoix Jean-Michel, Poète et directeur de la revue *Le Nouveau Recueil*. Professeur de littérature française à l'université Paris X. Auteur de *Henri Michaux passager clandestin*, Champ Vallon, 1985 ; *Jacques Réda, le désastre et la merveille*, Seghers, 1986 ; *La Poésie malgré tout*, Mercure de France, 1996 ; *La Poésie comme l'amour*, ibid., 1998 ; *Du lyrisme*, Corti, 2000.

Millet Claude, Professeur de littérature à l'université de Lille III.

Mollier Jean-Yves, Professeur d'histoire contemporaine et Directeur du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines à l'université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines. Il a publié de nombreux livres consacrés à l'histoire de l'édition et à l'apprentissage de la lecture en Europe.

Nordmann Jean-Thomas, Ancien élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, agrégé de lettres, professeur des Universités. Il est l'auteur d'ouvrages sur l'histoire du radicalisme français ainsi que d'une thèse de doctorat d'État sur *Taine et le critique scientifique.*

Pavie Christophe, Professeur certifié.

Peltre Christine, Professeur à l'université Marc Bloch de Strasbourg où elle dirige l'Institut de l'histoire de l'art, agrégée de lettres classiques. Spécialiste de l'orientalisme, elle est l'auteur de nombreux ouvrages parmi lesquels *L'Atelier du voyage* et *Les Orientalistes.*

Rabaté Dominique, Professeur de littérature française à l'université Bordeaux III et membre de l'Institut Universitaire de France. Auteur de *Louis-René des Forêts, la*

voix et le volume et *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti, 1991 ; *Figures du sujet lyrique* (en collaboration), PUF, 1996 ; *Le Roman français depuis 1900*, PUF, 1998 ; *Poétiques de la voix*, Corti, 1999.

Rey Pierre-Louis, Écrivain. Professeur de littérature française à l'université Paris III. Auteur de *L'Univers romanesque de Gobineau*, Gallimard, 1981 ; *Le Roman*, Hachette, 1992 ; *La Littérature française du XIXe siècle*, Armand-Colin, 1993 ; *Camus : une morale de la beauté*, SEDES, 2000 ; *Le Roman et la nouvelle*, Hatier, 2001 ; il a également procuré de très nombreuses éditions de poche.

Ryngaert Jean-Pierre, Metteur en scène occasionnel. Professeur d'études théâtrales à l'université Paris III. Auteur du *Jeu dramatique*, Cedic-Nathan, nouvelles éd. De Boeck, Bruxelles, 1977 ; *Jouer, représenter*, ibid., 1985 ; *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, 1991 ; *Lire « En attendant Godot »*, ibid., 1993 ; *Lire le théâtre contemporain*, ibid., 1993 ; *Éléments pour une histoire du texte de théâtre* (avec Joseph Danan), *ibid.*, 1997.

Sangsue Daniel, Professeur à l'université de Neuchâtel, spécialiste de la littérature française des XIXe et XXe siècles.

Sirinelli Jean-François, Professeur d'histoire contemporaine à l'IEP de Paris. Entre autres ouvrages, auteur de *Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Fayard, 1988 ; *La France de 1914 à nos jours*, PUF, 1993 ; *Dictionnaire historique de la vie politique française*, PUF, 1995.

Thomasseau Jean-Marie, Professeur au Département d'Études théâtrales de l'université Paris-VIII. Spécialiste de l'histoire des spectacles, en particulier de la dramaturgie romantique et des théâtres populaires, il a notamment publié : *Le Mélodrame* (PUF, 1984), *Lorenzaccio* (PUF, 1986), *Drame et tragédie* (Hachette, 1995). A collaboré à de nombreux ouvrages collectifs dont le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Bordas, 1991), le *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française* (Bordas, 1994), *Le Théâtre* (Larousse, 2001).

Vanoye Francis, Professeur à l'université Paris X (cinéma et littérature). Auteur de *Récit écrit-récit filmique*, Nathan, 1979, rééd. 1989 ; *Scénarios modèles-modèles de scénarios*, Nathan, 1992 ; *Précis d'analyse filmique* (en collaboration avec A. Goliot-Lété), Nathan « 128 », 1992.

Vouilloux Bernard, Professeur à l'université Bordeaux III-Michel de Montaigne, spécialiste des rapports entre littérature et peinture. Auteur de *La Peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècle*, éd. du CNRS, 1998 ; *Un art de la figure : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, PU du Septentrion, 1998 ; *Le Tableau vivant*, Flammarion, 2002.

Préface

La Chanson de Roland, Le Conte du Graal, Le Roman de Renart, le *Tiers-Livre de Pantagruel,* les *Essais,* les *Amours,* les *Regrets, La Princesse de Clèves, Le Cid, Tartuffe, Andromaque,* les *Contes* (de Perrault), *Les Rêveries du promeneur solitaire, Candide, L'Esprit des Lois, Le Neveu de Rameau, Les Fausses Confidences,* les *Mémoires d'outre-tombe, La Confession d'un enfant du siècle, Notre-Dame de Paris, Illusions perdues, Madame Bovary, Les Fleurs du mal, Le Partage de Midi, Du côté de chez Swann, Les Faux Monnayeurs, Nadja, Électre, La Nausée, Voyage au bout de la nuit*... autant d'œuvres qui évoquent, comme un écho au fil de la mémoire collective et des souvenirs individuels, « les parfums, les couleurs et les sons » d'une France littéraire.

Des vieillards bougons ou suaves, des amants éconduits ou triomphants, des assassins coupables ou innocents, des héros enthousiastes ou fatigués, des histoires véridiques ou invraisemblables, des phrases longues comme des fleuves ou vives comme des cascades, des personnages en quête d'auteurs, des écrivains à la recherche de leur personne ou du temps perdu, des modèles de vertu et des abîmes de vice... autant de figures, de visages, de caractères, de formes qui attirent l'œil, séduisent l'ouïe, enchantent l'âme, marquent le corps, emportent le lecteur, le spectateur, l'auditeur, toi, lui, moi, vous, les autres, les habitants universels d'une singulière France littéraire.

Des courants, des écoles, des genres, des critiques, des querelles, des doctrines, des excommunications et des réconciliations, des triomphes (souvent sans lendemain) et des échecs (parfois sans raison), des œuvres oubliées et retrouvées, des poètes maudits et des romanciers bourgeois, des plumes sans honneur et des gloires sans talent, des éditeurs appauvris (pourquoi pas ?) et des écrivains enrichis (heureusement)... autant de symptômes ou – si tu préfères, lecteur que j'ose encore croire fidèle et bienveillant – de signes vivants de la « comédie humaine », ce théâtre sans frontières de la France littéraire.

Le septième art ne s'y est pas trompé, dès sa genèse, avec l'image et comme une « romance sans paroles », qui a puisé son inspiration et son expression dans la résonance et la résistance de cette France littéraire. Le roman, le théâtre, le dialogue philosophique, l'échange épistolaire, l'épique et le merveilleux, l'intime et le secret, la beauté imaginée – conçue comme une représentation sans image – ou la laideur inimaginable – éprouvée comme un désespoir sans remède – ont été portés à l'écran.

« Écran » : Littré nous en donne un exemple au sens figuré – « Il se mit devant moi pour me servir d'écran ». La transparence et l'obstacle. Les visiteurs du son : Stendhal et Gérard Philippe, Zola et Gérard Depardieu, Laclos et Glenn Close...

« Un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux », écrit La Fontaine pour évoquer plus que pour définir l'esthétique des *Fables*. Telle est, peut être, l'ambition du regard porté sur la France littéraire. Une intuition d'amateur, un rêve (de) critique, une nostalgie ou une espérance pour réunir les deux infinis de la création littéraire : le sujet et l'objet, l'auteur et le lecteur, l'écriture et la réception, la durée et la simultanéité... ; la France littéraire, comme toute œuvre, est une construction, une architecture d'hypothèses, une mise en scène (pas en ordre) progressive des représentations. Naissances, Renaissances. Classicismes. Modernités. La perspective retenue donne la direction et s'entend comme un diapason.

« Naissances, Renaissances ». La France littéraire n'a vu le jour ni dans la phrase abâtardie d'un Romain plus ou moins Gaulois, ni dans une quelconque *Cantilène*, ni dans un texte politico-juridique fondateur – déjà ? – d'un espace européen, ni dans un ordre religieux ; elle est d'abord une mosaïque de « renaissances ». L'oralité, le manuscrit, l'image, les querelles théologiques, le rire des pauvres ou le sourire des riches, les racines hébraïques, arabes, grecques... et latines, les vers et la prose, les formes et les genres occupent peu à peu, comme une genèse impressionniste avant l'heure, le temps et l'espace d'un millénaire « français ». « France, mère des arts... », écrit le poète : c'est bien de maternité, de naissance, de « mise au monde » dont parle d'abord cette France littéraire.

« Classicismes ». Le pluriel retenu, celui – Descartes et les Lumières ne sont pas sans influence – de la volonté éclairée par la raison, ne masque pas un apogée, il marque une passion de l'équilibre, une chorégraphie (baroque ?), des complicités, une recherche de la vérité – scientifique, artistique, morale, divine – fondée sur l'inquiétude et l'incertitude (« Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »). Vérité politique : le siècle de Louis XIV ou les règnes de cinq souverains d'Henri IV à Louis XVI ? Vérité religieuse : le Dieu de Descartes « inutile et incertain » selon Pascal ou le déisme athée du XVIIIe siècle ? Vérité morale : celle – désespérée – des *Maximes* de La Rochefoucauld ou celle – douloureuse – de Rousseau ? Vérité littéraire : les « règles » de Malherbe et Boileau, que les grands auteurs transgressent avec le respect des iconoclastes, ou la « sensibilité » que les Modernes privilégient sans renier leurs pères, les Anciens (d'où l'éclat de leur Querelle) ? « Classiques », ces personnages qui enchantent deux siècles de littérature : le charme enjoué mais triste de Célimène, le masque sans visage de la Marquise de Merteuil, Phèdre *et* Andromaque, Cyrano de Bergerac *avant* Fontenelle, l'éclat de la poésie et le triomphe de la prose pour transcender les doctes et les cuistres au service du public et du goût : « plaire et toucher ».

« Modernités ». Aujourd'hui et non hier ou avant-hier. Lorenzaccio, Cromwell, Hernani, Lucien Leuwen, Emma Bovary, le Père Goriot, Lucien de Rubempré,

Gervaise, mais aussi le romantisme, le symbolisme, le réalisme, le naturalisme... La critique sociologique, historique, politique, l'introspection psychologique, la « découverte » bientôt de l'inconscient, du « moi », du « je » que les siècles précédents auraient compris plus qu'éprouvés et ressentis. *Les Fleurs du mal* ou les fruits du malaise ? Les stigmates de la souffrance littéraire, les taches de sueur et de sang qui se voient sans qu'on cherche à deviner, à interpréter, à savoir : voir suffit. Les modernités, ou les cauchemars du rêve littéraire... jusqu'à la « nausée ». Du temps perdu, du temps retrouvé. Du temps écrit et décrit comme de l'espace où naissent, meurent, vivent – survivent – chuchotent, crient des êtres et des formes plus que des hommes et des personnages. Une littérature « exténuée » après l'écriture « atténuée » des classiques ? Le découragement comme enthousiasme. L'impasse comme espérance. Le désespoir comme espérance suprême : « Les chants désespérés sont les chants les plus beaux ». L'esthétique volant au secours de l'inquiétude. Les modernités, ou la dernière figure du sublime. La France littéraire refuse ainsi la quête (de soi) ou la conquête (de l'autre) : elle imprime, y compris d'une manière formellement immatérielle – heureux bienfait de la technique – ce qu'elle exprime, donc ce qu'elle est.

Si cette *Histoire de la France littéraire* voit le jour, elle doit d'abord cette (re) naissance à la volonté des six chefs de file, Michel Zink, Frank Lestringant, Jean-Charles Darmon, Michel Delon, Patrick Berthier et Michel Jarrety que l'éditeur (aujourd'hui) et le lecteur (demain) remercient. Leur engagement dans la construction du projet – à laquelle Alain Viala avait participé – leur souci constant du général et du particulier, leur volonté sans faille dans la conduite – toujours longue et difficile – d'une œuvre collective, ont permis cette publication. Les auteurs ont accepté les aléas – économiques et scientifiques – d'une entreprise nouvelle, qui se propose certes l'ambition d'une « défense et illustration » dont la structure intellectuelle se veut en phase avec la critique contemporaine la plus exigeante, mais qui entend également promouvoir « une certaine idée... » non de la France, mais de la littérature. Une idée singulière et universelle, une idée fondée sur la tradition et la transmission des humanités, une idée ouverte aux acquis et aux apports des sciences humaines, mais aussi une idée en forme d'espérance : les vrais écrivains et les vrais lecteurs ont toujours su chasser les marchands du Temple, les Trissotin et les Vadius, les empêcheurs d'écrire et de lire par réel plaisir. S'il existe des odes à la joie et des hymnes à l'amour, l'éditeur de cet ouvrage forme le vœu qu'il devienne le livre du plaisir littéraire en France.

Michel Prigent

Avant-propos

Patrick Bertier, Michel Jarrety

Avec ce troisième volume, l'*Histoire de la France littéraire* ne peut trouver son achèvement qu'au prix d'un infléchissement de la perspective. *Les Modernités* n'appellent plus les mêmes analyses que *Les Renaissances* ou *Les Classicismes*, car la notion même de France littéraire ne recouvre plus le même champ : la culture aussi bien que les mentalités d'époques plus anciennes supposaient que fussent prises en compte des réalités aussi différentes que la langue, par exemple, ou l'oralité, la place de la religion ou encore l'héritage de l'Antiquité. La proximité des deux derniers siècles rend caduques bien des questions centrales pour les temps antérieurs, et ce qui distingue surtout notre projet d'une simple histoire littéraire, c'est que les modalités de présence de l'écrivain dans son époque y sont étudiées pour elles-mêmes.

D'autres différences relèvent plus précisément de cette modernité – ou plutôt de ces *modernités* qui intitulent ce troisième volet. Le pluriel s'imposait : pour faire pendant, sans doute, à celui des volumes précédents, mais pour signifier surtout très clairement qu'il s'agit moins ici de renvoyer à la modernité qui depuis Baudelaire nous est familière qu'à la rupture ouverte par rapport à l'époque antérieure. Avec la naissance du romantisme, un changement s'impose en effet de manière claire. La littérature de l'âge classique avait vécu sur une double exigence : l'imitation des modèles antiques et d'autre part l'imitation de la réalité qui, pour l'essentiel, procédait de la *mimèsis* d'Aristote. Sans vraiment les remettre en cause, les Lumières avaient pris distance par rapport à ces deux principes, mais c'est bien le début du XIXe siècle qui marque la rupture : même si le classicisme garde des positions fortes pendant les premières décennies, l'imitation des modèles se trouve désormais récusée. Dès 1800, dans *De la littérature*, Mme de Staël contribue à imposer l'idée que l'écrivain, pour être pleinement lui-même, doit congédier la reprise des modèles anciens qui reviendrait à « peindre la nature à travers l'effet qu'elle a produit sur d'autres hommes ». Liée à la subjectivité romantique, c'est ainsi la libre invention du génie désormais qui prévaut. Et si c'est la vérité de ce que l'écrivain éprouve qui doit informer l'œuvre d'art, le dogme de la *mimèsis* se trouve lui aussi répudié : l'invention ne consiste plus à partir du réel où l'on puise des beautés éparses que l'on recompose, mais à chercher dans la nature, à partir d'une idée ou d'un sentiment qui préexiste dans l'imagination, ce que l'on va rassembler.

L'imitation de la réalité n'est donc plus un but, mais le moyen par lequel l'écrivain construit une œuvre dont l'origine est en lui-même.

Les règles que le XVIIe siècle avait fixées et imposées aux écrivains et que le XVIIIe avait commencé de trouver contraignantes, le romantisme ainsi s'en défait. En 1827, dans la préface de *Cromwell*, Hugo n'y voit que « les pauvres chicanes que depuis deux siècles la médiocrité, l'envie et la routine font au génie », et le code le plus rigoureux, celui de la rhétorique, fait l'objet d'attaques vigoureuses. Parce que la rhétorique continue d'être enseignée jusqu'à la fin du siècle, elle travaille toujours en sous-œuvre les textes littéraires, mais au plan des principes, le souci de libre création est désormais incompatible avec le respect qu'elle suppose d'une écriture soumise à une norme ancienne : c'est la fin d'une tradition qui, plus ou moins marquée selon les époques, s'imposait depuis le Moyen Âge. Profondes, ces modifications remettent donc en cause la notion même de *poétique* qui avait prévalu depuis des siècles et rassemblait à l'âge classique un ensemble de règles que l'écrivain se devait de respecter. Ici encore, c'est sans doute la préface de *Cromwell* qui marque le point de rupture le plus clair puisque Hugo se demande s'il ne vaudrait pas « toujours mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique ». Ne plus écrire d'après une poétique : tel est bien le renversement qui fait date, et on peut donc considérer que l'ancienne poétique, fragilisée comme telle dès le XVIIIe siècle, meurt quand paraît le romantisme – et pour deux raisons principales : parce que le refus des règles en annule désormais le principe, mais également parce que ce qui en faisait la matière passe pour une part du côté de l'esthétique, et pour une autre du côté de la critique. Les écrivains continuent certes de définir leurs ambitions ou de théoriser leur pratique, mais ils le font de manière désormais singulière et partielle, et si des manifestes s'élaborent, ils se trouvent le plus souvent centrés sur un genre et se fondent sur des attendus plus esthétiques que poétiques. Et par ailleurs, c'est la critique qui prend en charge désormais des questions – celle des genres, par exemple – qui naguère relevaient de la poétique.

Le champ littéraire évolue donc en profondeur, et si le terme de modernités trouve ici toute sa pertinence, c'est que la notion même de littérature s'impose alors dans l'acception que nous lui connaissons aujourd'hui. Elle était, depuis la fin des Lumières, en concurrence avec celle de Belles-Lettres qui avait correspondu, non seulement à la connaissance des poètes et des orateurs, mais à la physique, aussi bien, ou à la géométrie. Il se peut que Charles Nodier, par exemple, fasse paraître encore un *Cours de Belles-Lettres* : le XIXe siècle impose néanmoins le terme de littérature, dans l'acception que nous lui donnons aujourd'hui où la création personnelle se trouve privilégiée. Et cette littérature se restreint : la philosophie s'en est écartée pour devenir autonome, et à la fin du siècle, ce sera chose faite également pour l'histoire. Quant aux genres littéraires eux-mêmes, ils se réordonnent dans la configuration que nous connaissons aujourd'hui : à côté du théâtre, le roman prend la place de l'épopée et s'assure un prestige qu'il n'avait jamais eu – et la poésie se restreint de plus en plus au lyrisme.

Ces différents genres sont ici étudiés dans leur évolution, selon les exigences d'une histoire littéraire naguère fortement contestée, mais qui nous semble pouvoir maintenir sa validité à condition d'être pratiquée sans candeur. Nous savons bien

qu'un texte n'est pas un objet historique comparable aux autres et que sa spécificité est au moins double : d'abord parce que, à la différence des documents d'archive, les œuvres ne sont pas pour nous les simples traces d'un passé révolu, mais une réalité aussi qui ne cesse pas d'appartenir à notre présent, et que nous interrogeons à partir de lui ; ensuite parce que, à la différence des événements historiques qui entretiennent entre eux des liens de consécution qui sont aussi de conséquence, les œuvres littéraires, par nature toujours singulières et surtout lorsqu'elles sont les plus hautes, ne laissent pas penser leur succession en termes de causalité simple, même si tout livre se construit à partir d'autres livres.

À cet égard, toute *histoire de la littérature* usurpe largement son titre, soit qu'en s'attachant comme jadis à l'étude des sources ou influences elle n'établisse qu'un lien de continuité superficiel et qui manque son objet, soit qu'elle se contente de composer en une simple suite la présentation d'œuvres qui seulement se succèdent, soit enfin qu'elle s'attache trop naïvement à l'Histoire des œuvres qui, certes, en sont parfois le signe, sinon banalement le reflet, mais peuvent également s'écrire contre elle, ou encore à sa marge. À quoi s'ajoute la dimension enfin trop archéologique qu'une telle entreprise peut souvent revêtir, et c'est avec raison que Julien Gracq remarquait il y a une vingtaine d'années qu'« une histoire de la littérature, contrairement à l'histoire tout court, ne devrait comporter que des noms de victoire, puisque les défaites n'y sont une victoire pour personne ». Il demeure que l'évolution même de la littérature ne demeure compréhensible que dans le rappel de tous les noms qui, ayant fait date, ont construit son histoire. S'il évoque donc ces noms sans excessif souci d'artificielle résurrection, cet ouvrage reste écrit à partir de notre présent : il fait droit aux préférences que notre époque affirme et s'ouvre essentiellement aux œuvres qui nous regardent encore.

Quelles que soient ces difficultés à penser la littérature comme histoire, l'intérêt demeure certainement d'une présentation qui, au-delà du temps trop court qui est celui des monographies successives, dégage des phases d'évolution plus amples, et c'est pourquoi nous avons essayé de trouver une manière d'équilibre entre la présentation nécessaire des œuvres et l'étude des transformations dont témoignent les genres littéraires, mais également ces autres formes que sont les contes et les récits, l'écriture de l'Histoire qui ne se sépare vraiment de la littérature, on l'a dit, qu'à la fin du XIXe siècle, les textes où s'affirment par la suite diverses formes de transgression, enfin ces *écritures de soi* que sont les Journaux, les autobiographies et, depuis les années 1880, les autofictions. Pour souligner ce parti pris de longue durée, nous avons donc choisi, pour chacune des parties de ce livre, d'offrir au lecteur la présentation continue des deux siècles.

D'autres évolutions, cependant, se sont fait jour, qu'il fallait aussi prendre en compte : elles tiennent d'abord à l'ouverture du champ strictement littéraire à d'autres espaces culturels, qu'il s'agisse de la relation entretenue par la littérature avec la peinture, la musique, plus tard le cinéma, ou de la contribution qu'apportent à l'histoire des idées de leur temps les essais d'écrivains. Ce qui distingue ainsi ce troisième volume des précédents, c'est que l'époque moderne, entendue au sens le plus large, a vu se développer le souci dont témoignent les auteurs de théoriser leur propre pratique aussi bien que de commenter celle des autres – et nous avons

choisi de faire une large place à ce regard jeté sur la littérature par les écrivains mêmes, ainsi qu'à la critique littéraire qui apparaît avec Mme de Staël, exerce vers le second Empire une sorte de magistère et, dans le renouvellement de ses approches, se constitue toujours davantage comme un véritable savoir de la littérature qu'il convient de prendre en compte pour lui-même.

Quant aux liens de la littérature avec l'Histoire que nous évoquions tout à l'heure, ils se laissent schématiquement définir d'une double manière : par les divers rapports, en premier lieu, qui attachent les œuvres au réel historique dont ils offrent une représentation ou un écho, et pour une part le texte se lit alors comme document ; en second lieu, par la présence de l'écrivain dans son temps, par le rôle qu'il y joue, le regard qu'il y jette, et le souci plus ou moins grand de s'y engager. L'analyse du premier aspect relève pour l'essentiel de ce qu'on nomme la sociocritique, mais le second ressortit pleinement à notre projet car, si l'écriture s'inscrit dans l'histoire, elle lui appartient également par le double statut de l'écrivain comme sujet, et du livre comme objet. Dès lors que la littérature impose, des auteurs aux lecteurs, la médiation des œuvres, elle appelle nécessairement l'étude de leur édition, qui s'est diversifiée, et des relais qui accompagnent leur diffusion, qu'il s'agisse des prix littéraires qui orientent parfois le destin des livres, ou des divers médias qui également discriminent – et l'évolution s'en trouve évidemment liée à la place que la société accorde à sa littérature, à la fonction aussi qu'elle lui assigne ou lui reconnaît. À cet égard, et pour paraphraser le mot célèbre de Malraux qui refermait son *Esquisse d'une psychologie du cinéma,* force est d'admettre que, par ailleurs, la littérature est une industrie, et peut-être de plus en plus.

Parce que l'écrivain, d'autre part, demeure un sujet pleinement historique, l'attitude qu'il choisit devant l'événement – et c'est ici plutôt le XVIII[e] siècle qui marque le point d'inflexion – induit un changement de situation. De Chateaubriand à Malraux, sa présence dans son temps ne se marque pas seulement, à l'occasion, par des entrées plus ou moins fortes en politique mais, à partir comme on sait de l'Affaire Dreyfus, par cette qualité d'intellectuel qu'il partage avec d'autres et où son exception d'écrivain sans doute se fragilise et peut-être se dissout. Des positions se prennent, qui relèvent de l'histoire et, témoignant de cet engagement, des œuvres s'écrivent, qui ressortissent à la littérature. C'est pourquoi ce livre s'attache à en restituer le parcours aussi bien qu'à montrer l'évolution du statut de l'écrivain : le XIX[e] siècle, à son apogée, l'avait sacralisé, et si le nôtre lui mesure une place insensiblement plus modeste qui accompagne sans doute certain reflux de la littérature dans la vie culturelle, ou l'effritement de son prestige, l'histoire de la France littéraire aussi bien s'y déchiffre.

1.

Formes

Espaces de la fiction

Le roman

Le roman au XIXe siècle

Christophe PAVIE

Déjà polymorphe au XVIIIe siècle, le roman prend au XIXe un poids et une ampleur extraordinaires en ce qu'il utilise, expérimente et annonce toutes les formes et les forces imaginables de l'expression écrite dans l'espace de la fiction. Même en renonçant à retenir tous les noms qui furent connus de la France littéraire d'alors, et que celle d'aujourd'hui a oubliés, le panorama occupe, conformément au sens de ce mot, tout le regard.

La matière, la démarche esthétique, les personnages et les thèmes sont les quatre cordes de l'instrument pratiqué par tous les romanciers. Chaque auteur use de ces invariants du roman pour exprimer sa sensibilité et/ou pour mettre en évidence sa propre quête, en permettant parfois au lecteur de retrouver dans une formulation attrayante et claire une part de soi.

La matière romanesque, ce sont les actions, l'intrigue qui forment le scénario, le plan, la structure générale de l'œuvre. Certains écrivains multiplient les rebondissements, les surprises, les retournements dans lesquels sont pris leurs héros, et donnent ainsi à la littérature ses romans populaires, ses romans d'aventures. Cette forme de roman de divertissement se développe notamment après le premier tiers du siècle grâce à la soif de feuilletons de la presse en pleine expansion. L'intention de divertir, si réduite qu'elle soit, psychologique ou non, a toujours sa part dans l'élaboration de l'intrigue, dans la possibilité même d'existence et de consommation du roman. Même si le personnage principal ne fait que penser, les actions intellectuelles constituent un fil conducteur qui donne une dynamique, qui porte ou qui crée ce mouvement interne seul capable de susciter l'intérêt du lecteur pour l'œuvre.

L'esthétique romanesque, c'est le travail sur le mot, sur la phrase, sur ses articulations internes et externes ; ce sont l'organisation, la présentation du texte, l'attention portée à l'espace qu'il occupe. La qualité de la langue, la richesse et le choix du vocabulaire, l'attention donnée à l'équilibre, au rythme, à la résonance des phrases, la voix intérieure que le lecteur va écouter, tout cela relève de l'esthétique. L'espace, plus ou moins vaste, utilisé par l'écrivain (de la fresque au roman court proche de la nouvelle) entre dans la définition d'une esthétique. Le roman total de Balzac ne relève pas du même type de recherche formelle qu'*Adolphe* de Constant ou *À rebours* de Huysmans.

Portraiturés avec minutie et précision ; caricatures, ou chefs-d'œuvre de recherche de la vraisemblance psychologique ; définis par leurs actions ou par l'inaction, types ou exemples, les personnages sont fondateurs de l'œuvre romanesque – y compris le narrateur qui, formellement désigné comme tel ou implicitement présent, est lui-même un personnage, le représentant de l'auteur. Les personnages sont présents dans les esprits, que l'effort fourni par le romancier pour les peindre soit infime ou intense, intentionnel ou non. Emma Bovary et d'Artagnan ne sont pas égaux devant le portrait ; l'une se situe dans la mouvance du réalisme et, déjà, du naturalisme naissant ; l'autre provient pour une part au moins de la veine de Walter Scott. En revanche, les deux participent finalement de ce que l'on peut appeler les romantismes. Les personnages servent aussi bien le vrai, la peinture du réel, l'action que les intrigues rocambolesques.

Les thèmes, enfin, recouvrent le monde des idées et les passions humaines avec, au XIXe siècle, la mise en valeur progressive d'un roman social et expérimental qui impose la réflexion sur l'enfant, la femme, l'ouvrier, le peuple, la misère, après avoir fait prendre conscience de l'importance de l'individu dans la société. C'est aussi le grand siècle des voyages dans l'espace et dans le temps, avec le roman historique et son arrière-plan politique. Enfin, c'est également la continuité des thèmes du roman par excellence : l'amour, la mort, le bien, le mal, les épreuves, le parcours initiatique.

La création romanesque, son équilibre, sa capacité à émouvoir, à emporter le lecteur, à lui faire vivre la découverte qu'est sa lecture, se jouent au XIXe siècle sur ces quatre invariants mis en œuvre par des créateurs dont la personnalité introduit, précisément, la variation par rapport au thème.

Soient – pour la possibilité même d'une présentation – quatre grands ensembles : les romans de l'individualisme, qui mettent en évidence les particularités de chaque être ; les romans de la conscience sociale, qui donnent à réfléchir sur les difficultés d'un groupe spécifique ; les romans du divertissement, qui s'attachent à faire rêver les lecteurs ; et les romans fresques, qui combinent les richesses des catégories précédentes. L'inventaire de ces quatre familles, mené de façon chronologique pour chacune d'entre elles, et en tenant compte de l'accent initialement mis sur un autre quatuor (matière, esthétique, personnages et thèmes), permettra de dessiner les mouvements d'un siècle prolifique et de faire percevoir la place et l'originalité de chaque auteur en même temps que son influence éventuelle sur ses successeurs, sur la société et sur les enjeux inhérents à l'espace de la fiction romanesque – sans dissimuler par ailleurs que, comme pour toute tentative d'organiser une matière impressionnante, les choix effectués, s'ils tentent d'éclairer la réflexion, n'en sont pas moins réducteurs.

LES ROMANS DE L'INDIVIDU

Alors que la Révolution est encore toute proche, que les guerres napoléoniennes déciment le peuple français, chacun se tourne vers soi-même afin de faire le point, de trouver un mode de vie satisfaisant. Cette tendance à se pencher sur sa propre

destinée développe un courant, présent durant tout le XIXe siècle, qui montre la prise de conscience de l'originalité de chaque individu et de l'intérêt de s'interroger sur l'expérience intérieure. Des écrivains vont ainsi utiliser et développer l'espace de la fiction romanesque pour finalement, au travers de plus ou moins d'artifices et d'écrans, livrer leurs états d'âme dans ce qui est aussi la valorisation d'un individualisme triomphant.

Mme de Staël a ouvert un salon, s'est opposée à Bonaparte, a connu l'exil comme plus tard Hugo, a beaucoup voyagé dans toute l'Europe, a défendu certaines des idées politiques et philosophiques du siècle des Lumières, a participé activement à l'évolution des esprits en France, en particulier sur la condition de la femme mais aussi sur l'Europe. Ses romans, comme ses autres écrits, reflètent sa forte personnalité, son envie de faire partager ses découvertes, ses valeurs, ses goûts et parfois ses regrets à ses lecteurs. Elle a beaucoup influencé, voire inspiré les écrivains romantiques qui ont souvent traité comme elle des sujets dont le cadre est le voyage ou la découverte de l'art. Elle a entraîné dans son sillage de nombreux auteurs, romanciers ou non, qui au XIXe siècle sont souvent allés au-devant d'autres cultures pour trouver de nouvelles sources d'inspiration. Malgré toutes ses œuvres, ses initiatives, ses combats contre les préjugés et le mouvement qu'elle a imprimé au monde des idées au début du XIXe siècle, Mme de Staël pâtit encore aujourd'hui d'une image un peu figée et désuète – peut-être en raison de l'étiquette de mondaine qui, aux yeux de certains, reste attachée à son nom ? Pourtant l'inscription de son roman *Corinne* au programme de l'agrégation a récemment permis de fécondes relectures, et une meilleure appréciation de l'importance de cette œuvre, comme de *Delphine*, dans la France littéraire, esthétique et idéologique du Consulat et de l'Empire. Ces deux romans ont en effet permis à Mme de Staël de compléter, d'illustrer et de défendre des idées qu'elle avait déjà défendues dans *De la littérature* et qu'elle allait reprendre dans *De l'Allemagne*.

Dans le roman épistolaire *Delphine*, les personnages évoquent les sentiments personnels les plus intimes, écrivent sur leurs espoirs, leurs amours, font vivre au destinataire mais aussi au lecteur les mouvements les plus profonds de leur âme : « Je sais bien que je n'ai plus d'avenir, mais il ne faut pas m'ôter le passé. Au concert, au bal, la dernière fois que je l'ai vu, j'en suis sûre, il m'aimait ! Il y a maintenant douze jours que je ne fais plus que repasser sur les mêmes souvenirs ; je me suis rappelé des mots, des regards, des accents dont je n'avais pas assez joui, mais qui doivent me convaincre de son affection. Il m'aimait, j'étais libre, et il est l'époux d'une autre ; ne croyez pas que jamais ma pensée puisse sortir de ce cercle cruel que les regrets tracent autour de moi. » La façon de ressentir un échec, d'éprouver un sentiment d'injustice et d'impuissance face à une situation qui semble échapper et l'impression que l'univers s'écroule autour du personnage apparaissent nettement dans cet extrait d'une lettre de Delphine qui dit son désespoir à Mlle d'Albémar. Mais au-delà du cas particulier de son héroïne, Mme de Staël élargit le propos et lui fait écrire, quelques lignes plus loin, sur le monde et sur la place de la femme, un jugement qui doit amener une prise de conscience de ses contemporains : « Hé bien ! le sort d'une femme est fini quand elle n'a pas épousé celui qu'elle aime ;

la société n'a laissé dans la destinée des femmes qu'un espoir, quand le lot est tiré et qu'on a perdu, tout est dit. »

Dans *Corinne ou l'Italie*, on découvre d'autres points de vue de Mme de Staël sur la société, qui peuvent déranger ses contemporains et qui soulignent ses affinités avec le siècle des Lumières, mais aussi son avance dans le domaine des idées. Elle met, par exemple, en valeur la ville d'Ancône où « le culte grec, le culte catholique et le culte juif existent simultanément et paisiblement [...]. Les cérémonies de ces religions diffèrent extrêmement entre elles ; mais un même sentiment s'élève vers le ciel dans ces rites divers, un même cri de douleur, un même besoin d'appui. » Mme de Staël n'hésite jamais à lutter contre les préjugés, y compris dans des domaines comme la folie : alors qu'un « hôpital des fous » est cerné par les flammes, Nelvil, le héros de *Corinne*, est le seul à se préoccuper du sort des malheureux et à risquer sa vie pour les sauver, car « il avait senti, dans le moment le plus affreux de son désespoir, que sa raison était prête à se troubler ; et, depuis cette époque, l'aspect de la folie lui inspirait toujours la pitié la plus douloureuse ». Dans de tels passages, Mme de Staël met son expérience des souffrances intérieures au service d'une conception de l'héroïsme qu'elle voudrait exemplaire pour ses contemporains.

Mme de Staël fait aussi découvrir à ses lecteurs les pays visités, elle apporte tout simplement sa contribution à la culture de ses lecteurs ; souvent, elle est comme un guide qui accompagne le lecteur. Bref, l'auteur de *Corinne* n'a pas hésité à susciter la curiosité, à poser de nombreuses questions à ses contemporains, à provoquer des débats, à remettre en cause certaines façons de penser. Ses observations ont souvent encore aujourd'hui toute leur pertinence. Elle a mis à profit son expérience individuelle, les épreuves qu'elle a traversées, comme l'exil, pour élargir son horizon et sans doute celui de tous les romantiques du XIX[e] siècle qui lui ont succédé.

Chateaubriand fait entrer le roman dans le XIX[e] siècle, grâce à *Atala* (1801) et à *René* (épisode extrait du *Génie du christianisme*, 1802). Il n'est pas l'auteur d'une grande fresque romanesque mais il marque les romanciers qui vont lui succéder parce qu'il a déjà compris le désir d'évasion et de retour sur soi qui avive l'esprit des générations montantes. La fiction devient le lieu d'une recherche de nouveaux espaces de vie qui tienne compte des aspirations personnelles : découverte du monde au-delà des frontières et des mers, en même temps que besoin de sérénité retrouvée. Senancour, dans *Oberman* (1804 ; orthographié Obermann lors de sa réédition en 1833), pose, pratiquement au même moment et dans le genre épistolaire, la question de la recherche d'un cheminement personnel acceptable. L'individu est au cœur de la création littéraire. Il est intéressant de noter les grands traits de l'art de Chateaubriand qui annoncent le siècle romantique.

Il faut d'abord souligner sa capacité à développer l'imagination, à faire voyager ses lecteurs dans l'espace par la description. Si son œuvre n'est pas un journal de bord, il use des références habituellement présentes dans la littérature de voyage. Chateaubriand donne à son œuvre romanesque la forme un peu convenue d'un récit raconté à la première personne par le personnage qui a vécu des aventures. L'espace de la fiction romanesque est ici juxtaposé à celui du conteur qui s'exprime en public. La forme permet d'insister sur le fond du propos afin de perpétuer une tradition orale étroitement associée à la notion de sagesse, de capacité à prendre

le temps d'écouter et de vivre : « René prit sa place au milieu d'eux, et après un moment de silence, il parla de la sorte à ses vieux amis. » Les nombreuses et longues énumérations fortes en couleurs, en images, dans des phrases ponctuées de virgules discrètes au service de descriptions qui sont autant d'envolées lyriques, au sens noble du terme, produisent un effet de plénitude, de mouvement poétique. Une véritable osmose se crée entre la nature et l'état d'esprit du personnage : « Un secret instinct me tourmentait ; je sentais que je n'étais moi-même qu'un voyageur ; mais une voix du ciel semblait me dire : "Homme, la saison de ta migration n'est pas encore venue ; attends que le vent de la mort se lève, alors tu déploieras ton vol vers ces régions inconnues que ton cœur demande". » Les thèmes romanesques qui donnent par la suite sa flamme au romantisme sont pratiquement tous présents dans ce court extrait. Hugo, Balzac, Zola sauront poursuivre dans cette veine de la description qui, parmi d'autres éléments, caractérise le romantisme. L'accumulation d'un vocabulaire exotique, le gigantisme des espaces et des ressources de la nature sur le continent américain, la multiplicité des rencontres possibles, sont propres à rendre les paysages vivants et magiques. Tout convie le lecteur à percevoir l'harmonie et le calme engendrés par une nature toute luxuriante et accueillante. Chateaubriand annonce George Sand et *Indiana*. La répétition régulière des mêmes motifs autour d'éléments comme la terre, l'eau et le feu permet d'insister sur le retour à des valeurs simples, d'apprécier les vagues successives d'une mer de peintures évocatrices. Ce sont autant de ports d'attache pour l'imagination du lecteur qui souhaite revenir aux sources de la vie, à des références indiscutables. Chateaubriand use d'une rhétorique très maîtrisée. Il sait mêler dans sa prose la nouveauté d'un thème propre à renouveler l'intérêt, et la répétition susceptible de rassurer, de conforter le lecteur dans sa découverte. Il prend le parti d'émouvoir au service d'une volonté de convaincre.

Il y a également une thèse qui sous-tend l'œuvre romanesque. Là encore, Chateaubriand ouvre la voie. Comme lui, tous ses successeurs délivreront, à travers l'espace de la fiction romanesque, des messages personnels, des réflexions et des opinions sur l'homme et la société telle qu'elle est et telle qu'elle devrait être. Contre « le vague des passions » qui est l'incapacité de la jeunesse à poser son attention, sa volonté, ses forces, sur un objet ou un sujet particulier, Chateaubriand, en guise de solution, propose un hymne au christianisme, capable, selon lui, de faire coexister les passions humaines et la nature dans un ensemble harmonieux.

René et *Atala*, à travers le temps et l'espace, font vivre la recherche intérieure d'êtres vivants détachés du cynisme qui envahit la société contemporaine telle que la perçoit Chateaubriand. Les œuvres romanesques ont, dans ce cas précis, la fonction de l'exemple, qui permet d'illustrer une théorie dans une perspective argumentative. Le succès de ces œuvres, au début du XIX[e] siècle, tient sans doute au goût grandissant des lecteurs pour les voyages mais aussi au côté, malgré tout, apaisant d'ouvrages qui n'apparaissent pas comme ceux du combat, du conflit, de la polémique systématique qui marque alors fortement la France depuis une quinzaine d'années. Chateaubriand ouvre la porte à une pause d'introspection, de réflexion sur l'individu et ses chimères, et propose des pistes sur ce à quoi il devrait peut-être attacher davantage d'attention.

Sans choquer, Chateaubriand souhaite engager son lecteur à trouver ce qu'il considère comme l'essentiel pour son épanouissement. Il est ainsi l'un des premiers à mettre en valeur l'individu et ses attentes personnelles dans la société. Il fait entrer la première personne dans le XIXe siècle. Il y a bien, dans *René* et *Atala*, une intrigue qui retient l'attention du lecteur, un travail esthétique sur la phrase et le mot, des personnages qui fondent l'œuvre, et la mise en œuvre de grands thèmes romanesques.

De même que Chateaubriand et Mme de Staël touchent au roman psychologique et au roman autobiographique, de même Benjamin Constant continue ce mouvement vers l'étude et la connaissance des forces et des faiblesses intérieures de l'individu grâce à *Adolphe* (1816). Véritable roman d'analyse – un des rares de cette tendance du roman français qui mérite pleinement cette appellation –, l'ouvrage se développe et évolue autour des relations amoureuses de deux êtres qui sont au cœur de la composition romanesque. Leurs déplacements en Europe figurent leur trouble ; le voyage devient uniquement intérieur. Constant, qui comme Senancour utilise son propre journal intime comme matériau de travail, évite la forme autobiographique et lui préfère la forme du roman, qui donne à la fois plus de liberté et de distance.

L'aventure humaine peut prendre ses quartiers dans un espace physique très réduit. Constant est d'autant plus fin et pertinent dans son étude de cas qu'il calque son œuvre sur sa propre expérience, qu'il pense pouvoir généraliser à l'ensemble de la gent masculine. Le narrateur d'*Adolphe* s'exprime avec aisance à la première personne. La voix de l'auteur – qui juge, affirme, délivre des messages au lecteur – se confond aisément avec celle du narrateur : « Presque toujours, pour vivre en repos avec nous-mêmes, nous travestissons en calculs et en systèmes nos impuissances ou nos faiblesses : cela satisfait cette portion de nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre. » Dans cet extrait, la première personne est plurielle et le propos acquiert ici une dimension de vérité générale qui va donc au-delà du personnage et même de l'auteur.

Constant apporte sa pierre « au vague des passions » qui se transforme subrepticement en « mal du siècle ». Par son ouvrage, il illustre la difficulté d'une partie des jeunes générations à trouver une place dans la société en raison d'une sensibilité et d'une désillusion exacerbées qui les empêchent d'être du côté de l'action : « Je trouvais qu'aucun but ne valait la peine d'aucun effort. [...] Je n'avais de haine contre personne, mais peu de gens m'inspiraient de l'intérêt. [...] Distrait, inattentif, ennuyé, je ne m'apercevais point de l'impression que je produisais, et je partageais mon temps entre des études que j'interrompais souvent, des projets que je n'exécutais pas, des plaisirs qui ne m'intéressaient guère [...]. » Ces quelques phrases montrent assez la force, la perspicacité et l'universalité de l'analyse proposée par Benjamin Constant sur une période de la vie où nombre d'êtres humains se posent avec plus ou moins d'acuité, de sens de l'observation et sur une période plus ou moins longue, des questions qui touchent au cœur de l'existence. Dans *Adolphe*, les temps utilisés sont ceux du récit, essentiellement le passé simple et l'imparfait. De cette façon, Constant donne à l'ordre des événements intérieurs son mouvement

romanesque. Il propose ainsi au lecteur une intrigue fondée sur une succession chronologique d'actions purement psychologiques.

Le narrateur sait aussi dénoncer une fierté excessive qui conduit à juger autrui à l'aune d'une valeur personnelle supposée exceptionnelle, promise à un hypothétique grand destin et autoproclamée : « Ellénore me parut une conquête digne de moi. » Cette phrase reflète totalement l'état d'esprit, la fonction supposée et souhaitée des femmes, par une partie des jeunes gens de la génération de l'auteur. George Sand est encore à venir... De plus, le roman de Constant se construit autour des petits calculs souvent chimériques d'un ego surdimensionné, calculs qui se veulent autant de stratégies dignes de grands généraux au cœur de batailles mémorables. Les faiblesses humaines sont ici à découvert. Le « je » se cultive ainsi dans l'espace de la fiction : « Je devins sombre, taciturne, inégal dans mon humeur, amer dans mes discours. Je me contenais à peine lorsqu'un autre que moi s'entretenait à part avec Ellénore ; j'interrompais brusquement ces entretiens. »

Avec Constant, le roman commence à toucher avec force aux mystères et, comme le dit un des textes introductifs d'*Adolphe*, à « la misère du cœur humain », en construisant l'intrigue psychologique à partir de la réalité des pensées. L'auteur d'*Adolphe* est un des premiers à rendre visible « l'invisible de la vie intérieure ».

Stendhal apporte au roman du XIXᵉ siècle, avec *Le Rouge et le Noir*, du rythme, un élan vivifiant, un mouvement qui s'écarte de toute réalisation trop laborieuse. Contre « le vague des passions » et le regard nombriliste, l'action romanesque, la fiction comme dynamique. Henri Beyle a le sens de l'ennui. Il est clair qu'il ne veut pas s'ennuyer en écrivant et ne souhaite pas ennuyer ses futurs lecteurs. La rapidité de composition de *La Chartreuse de Parme* démontre le besoin d'aller vite, de travailler dans la fièvre, de toucher prestement à l'essentiel, le refus de prolonger les angoisses et les difficultés de la création, l'envie de faire partager coûte que coûte l'œuvre qu'il porte en lui. Cette façon de créer est révélatrice aussi des doutes de l'auteur sur sa propre faculté d'arriver à mener à bien son ouvrage.

C'est sans doute cette volonté de ne pas s'attarder, de porter jusqu'à son terme son ouvrage qui engage l'auteur à alterner et même à mêler étroitement les discours, les portraits, les moments narratifs et les pointes sentencieuses ou ironiques. « Dans l'enthousiasme de générosité et de vertu qui faisait sa félicité en ce moment, il prit la résolution de lui tout dire à la première occasion : son cœur n'avait jamais connu l'amour. Une fois ce parti courageux bien adopté, il se sentit comme délivré d'un poids énorme » *(La Chartreuse de Parme)*. Quelle meilleure façon d'abréger les longueurs naissantes que d'user de formules bien troussées soulignant un ridicule, une faiblesse d'un de ses protagonistes ou même une invraisemblance de sa propre prose ? Car Stendhal, malgré son souci obsessionnel du « petit fait vrai », est beaucoup moins préoccupé de vraisemblance que nombre de romanciers de son siècle. Il n'est pas encore touché par le réalisme au sens où on l'entend après sa mort, mais il a le sens du mot juste, de la remarque qui fait mouche. Stendhal, tout en enrichissant ses romans de rebondissements, d'effets de surprise, de péripéties et plus généralement de tous les éléments qui permettent de créer une intensité dramatique et donc la matière romanesque, met en valeur face à ses personnages

une capacité particulièrement aiguë de distanciation qu'il nous apprend et nous invite à partager.

Quoi de plus romanesque, d'extraordinaire et même de rocambolesque, en effet, qu'une évasion de prison comme celle de Fabrice dans *La Chartreuse*, ou qu'un coup de feu sur une paroissienne comme dans *Le Rouge et le Noir*? Cette technique du récit, construite sur la force d'un événement rare et éclatant qui permet de relancer – ou de couronner – l'action, peut paraître usée. Cependant, Stendhal arrive à lui donner une nouvelle jeunesse, en l'imposant avec distance et subtilité dans sa narration. Il sait montrer au lecteur, dans une connivence intellectuelle qui touche à l'aparté moliéresque, que là n'est pas l'essentiel. Qu'il faut avoir un peu d'humour et ne pas se formaliser de la facilité du procédé. Ce qui est important, c'est que le roman permet de passer un moment passionnant. L'attitude, la réaction d'un héros dans une situation tragique sont, pour Stendhal, aussi riches d'enseignement qu'un portrait longuement développé. L'événement, c'est la pointe, le trait qui révèle. L'évocation, même rapide, de l'accessoire, permet à l'auteur de nous faire jouer avec ses personnages et finalement de nous proposer de l'accompagner en nous faisant participer aux réflexions de ses héros qu'il nous conduit à juger avec plus ou moins de bienveillance. « Notre héros était ce matin-là du plus beau sang-froid du monde ; la quantité de sang qu'il avait perdue l'avait délivré de toute la partie romanesque de son caractère » *(La Chartreuse).*

La jeunesse, la vivacité et l'ambition de héros comme Sorel ou del Dongo sont toutes relativisées par notre connaissance de leur point de vue et des limites qui s'attachent à leurs regards inexpérimentés sur la société et aux œillères qu'ils portent parfois bien malgré eux. En nous donnant l'occasion de nous immiscer avec lui dans les pensées intimes souvent dérisoires, ou à contretemps, de ses protagonistes, Stendhal montre finalement sa faculté d'observation des êtres humains, qu'il nous fait découvrir, tout en donnant à ses personnages une véritable humanité avec leurs forces et leurs faiblesses, leurs mesquineries et leurs générosités. L'écrivain évoque avec aisance les courants de pensées intérieures mais aussi les élans sensibles qui traversent « l'âme » de ses personnages. Il sait allier la découverte d'une individualité, d'une personnalité et le mouvement romanesque. Stendhal, en multipliant notre connaissance des points de vue, des regards, nous fait activement participer à l'élaboration, à la production d'un sens, d'une interprétation personnelle, tout en orientant notre lecture selon son gré. Il n'omet pas d'ajouter des précisions piquantes et amusantes qui donnent régulièrement une note de réalité à sa prose, et ainsi tient compte malgré tout, avec habileté et sans longueurs excessives, du besoin de vraisemblance plus ou moins conscient du lecteur. L'esthétique romanesque stendhalienne apparaît comme une synthèse, un équilibre intéressant entre toutes les possibilités qu'offre l'espace de la fiction.

Stendhal sait nous plonger grâce aux marques du réel dans des époques particulièrement touchées par les changements politiques mais aussi par les évolutions dans le statut social des contemporains des protagonistes comme d'eux-mêmes. Les jeunes héros stendhaliens sont les fruits d'un moment et d'un lieu d'Histoire où l'armée et l'Église sont les seules voies envisageables pour assouvir des ambitions. Ils sont également les représentants des jeunes branches vigoureuses, volontaires,

énergiques, idéalistes, arrivistes, difficiles à maîtriser, impossibles à faire entrer dans le rang, qui naissent dans chaque nouvelle génération. Si Sorel et del Dongo cherchent un cadre pour s'épanouir, ils refusent les contraintes et les accommodements qui y sont naturellement attachés par un souci de conformisme et d'inertie toujours renaissant, même après une révolution ou une frénésie conquérante.

Être dans l'action, impliqué dans son époque, dans son siècle, avoir une volonté forte, conserver un sens critique, une envie de liberté, d'originalité et un souci de s'étudier, de se connaître soi-même : telle est l'équation que le héros stendhalien doit résoudre pour trouver sa place dans la société et accepter sa propre personne avec ses contradictions.

Chez Stendhal, le héros est plus qu'ailleurs un élément structurant de l'œuvre. Sans Julien ou Fabrice avec leurs caractères respectifs, les deux romans sont inconcevables. Le parcours du héros, sa façon d'appréhender son propre itinéraire et de le vivre sont le fil conducteur de l'œuvre. « Mathilde le regardait avec une expression singulière. “Voilà bien la coquetterie des femmes de ce pays telle que madame de Rénal me l'avait peinte, se dit Julien. Je n'ai pas été aimable pour elle ce matin, je n'ai pas cédé à la fantaisie qu'elle avait de causer. J'en augmente de prix à ses yeux. Sans doute le diable n'y perd rien”. » Le narrateur omniscient nous fait vivre en temps réel les calculs mêlés aux impressions de Julien qui fait son éducation en société et se sert de ce qu'il a déjà appris avec madame de Rénal. Il tient compte des expériences passées et élargit son spectre de référence. Il y a du roman d'apprentissage dans *La Chartreuse* et dans *Le Rouge.* Des jeunes gens font leur début dans la vie, franchissant des obstacles et traversant des épreuves comme dans nombre de romans depuis le Moyen Âge. Le schéma narratif, la construction de l'intrigue sont somme toute classiques. Cependant, l'originalité et la force des réactions des personnages face aux événements, leur éducation particulière, leur idéalisme forcené, leur soif d'absolu, leur refus de la compromission, bref leur destin ne leur donnent pas des caractères que l'on pourrait trouver facilement dans la société. Chaque jeune homme à la recherche d'un statut social peut y trouver naturellement une part de lui-même, mais certainement pas un type, dans l'acception balzacienne du terme, auquel il soit possible de s'identifier dans la vie quotidienne.

Les héros stendhaliens sont des provocateurs qui refusent d'abandonner des valeurs personnelles fortes dans une société policée qui n'a pas les moyens intellectuels et moraux de les accueillir. Ils risquent, en effet, de remettre en cause ses modes de fonctionnement et des habitudes confortables – à l'exception peut-être de Lucien Leuwen qui, au terme du texte, apparaît mieux intégré, plus conventionnel ; cependant, ce vaste roman n'ayant pas été publié, la « France littéraire » de la fin des années 1830 n'en a pas eu connaissance...

Stendhal, à travers ses personnages, met en valeur des idéaux auxquels il croit, mais qu'il sent impossibles à mettre en œuvre au quotidien. Les thèmes romanesques qui font grandir le romantisme au XIXe siècle sont particulièrement présents et vivants dans la création stendhalienne.

Dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), Théophile Gautier écrit : « Un roman a deux utilités : – l'une matérielle, l'autre spirituelle, si l'on peut se servir d'une pareille expression à l'endroit du roman. – L'utilité matérielle, ce sont

d'abord les quelque mille francs qui entrent dans la poche de l'auteur, et le lestent de façon que le diable ou le vent ne l'emportent ; pour le libraire, c'est un beau cheval de race qui piaffe et saute sur son cabriolet d'ébène et d'acier, comme dit Figaro ; pour le marchand de papier, une usine de plus sur un ruisseau quelconque, et souvent le moyen de gâter un beau site ; pour les imprimeurs, quelques tonnes de bois de campêche pour se mettre hebdomadairement le gosier en couleur ; pour le cabinet de lecture, des tas de gros sous très prolétairement vert-de-grisés, et une quantité de graisse, qui, si elle était convenablement recueillie et utilisée, rendrait superflue la pêche de la baleine. – L'utilité spirituelle est que, pendant qu'on lit des romans, on dort, et on ne lit pas de journaux utiles, vertueux et progressifs, ou telles autres drogues indigestes et abrutissantes. » Qu'on dise après cela que les romans ne contribuent pas à la civilisation.

Au-delà de la provocation évidente, Gautier pose la question de la place du roman dans la société et critique explicitement la tendance à en faire une production qui ne reflète plus rien d'autre que l'industrie même qui le fait exister. Il ne veut pas que l'espace de la fiction romanesque perde son âme. Les thèmes romanesques ne doivent pas devenir des robinets à eau tiède. L'esthétique romanesque doit continuer à être inventive, à mettre au jour des formes nouvelles. La matière romanesque ne doit pas s'enfermer dans les mêmes cadres. Les personnages doivent refléter autre chose que des idées élémentaires.

Dans *Mademoiselle de Maupin*, l'utilisation de la forme épistolaire dans la présentation de l'œuvre reste anecdotique puisqu'elle ne sert qu'à donner un motif d'écriture sans pour autant apporter d'invention particulièrement remarquable au genre du roman par lettres. L'originalité de ce chef-d'œuvre est ailleurs, et fut ainsi évoquée, plus tard, par Baudelaire : « Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la Beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, l'Idée fixe. » Gautier redonne la prééminence à la recherche esthétique. Un portrait fait penser à une sculpture, devient objet d'art : « Le cavalier était pâle, mais d'une pâleur dorée, pleine de force et de vie ; ses prunelles nageaient sur un cristallin humide et bleu ; son nez droit et mince donnait à son profil une fierté et une vigueur merveilleuses, et la chair en était si fine que, sur les bords du contour, elle laissait transpercer la lumière. » Ce souci de beauté demeure sensible dans toutes ses œuvres romanesques, quels que soient leur envergure et leur « genre », que l'on songe au *Capitaine Fracasse* (1863), projet si longtemps caressé avant de venir enfin au jour, ou à des pochades vite écrites, au gré du feuilleton, comme le méconnu roman tauromachique *Militona* (1847).

Avec *Le Roman de la momie* publié en 1858, Gautier fait découvrir à son lecteur une Égypte du temps des pharaons qui ressemble à un musée vivant, où chaque paragraphe est découverte. La structure de l'œuvre et l'organisation de l'intrigue permettent au lecteur de se promener dans l'Égypte ancienne comme on glisserait sereinement sur un fleuve en observant mille merveilles. Dans le prologue (consacré à l'invention d'une tombe aux caractéristiques étonnantes dans la région de l'ancienne Thèbes), le narrateur ménage l'attente en détaillant toutes les étapes

de la découverte, selon un fil conducteur qui est tout simplement la recherche avec ses surprises et ses émerveillements. Dès ce prologue, Gautier sait répondre à la curiosité des lecteurs de son siècle, à l'envie qu'ils ont de connaître d'autres civilisations, de se cultiver en se divertissant. Le corps de l'ouvrage est ensuite censé être la « traduction latine » du « papyrus mystérieux » trouvé dans la tombe ; le récit, pris en charge par un nouveau narrateur, suit le pharaon de retour à Thèbes, en un texte richement descriptif, à la fois très précis et léger, qui s'inscrit sur le mode fictionnel dans la tradition de la littérature de voyage qui a particulièrement intéressé les romantiques. Il perpétue une mode et un engouement qui se sont fait jour après les découvertes de Champollion, et contribue à ouvrir la voie à une littérature sur l'Égypte ancienne et sur ses mystères encore féconde aujourd'hui : mais si Christian Jacq écrit en un temps où l'on en sait davantage sur le sujet, son apport à la « France littéraire » moderne n'a pas le même aboutissement esthétique...

Avec *Le Capitaine Fracasse*, le lecteur retrouve la virtuosité de Gautier dans une création cependant moins cristalline. À travers l'équipée du baron de Sigognac est recréée la France littéraire et aventureuse du XVIIe siècle et de son théâtre itinérant. L'idée d'un personnage qui fait de nouveaux débuts dans la vie grâce à une troupe de comédiens alors que plus aucun espoir ne lui semblait permis imprime au récit un dynamisme qui est le ressort de toute l'œuvre. Sigognac, qui n'a pas grand-chose à perdre et tout à gagner, trouve dans les rencontres entre comédiens mais aussi avec différents publics l'occasion de sortir de lui-même, de la carapace qu'il s'était constituée et qui le bridait. *Le Capitaine Fracasse* est certes un roman de cape et d'épée dans la veine de ceux de Dumas, et les rebondissements n'y manquent pas, mais cet ouvrage n'est souvent observé que de ce point de vue, ce qui réduit largement la profondeur et l'intérêt que Gautier a voulu lui donner.

Gautier a su se renouveler dans ses créations littéraires en travaillant sur des motifs différents, en évitant de créer un système. Et ses romans ne représentent qu'une partie de son sens de l'invention, qui s'est aussi beaucoup exprimé dans de célèbres nouvelles (voir la contribution de Daniel Sangsue).

Flaubert est peut-être le romancier du XIXe siècle qui a le plus travaillé son style et ainsi annoncé toutes les recherches et les voies empruntées par le roman au XXe. Capable d'un lyrisme échevelé et d'une fougue créatrice, il s'est discipliné en cherchant à inventer un écrit irréprochable tant dans les références culturelles que dans l'élaboration syntaxique et stylistique de son texte. Il fait précéder sa création littéraire de recherches documentaires minutieuses et il apporte une attention toute particulière à la forme, à la qualité de sa prose. Il donne à la construction de son œuvre l'objectivité du savant, de l'historien qui relève et révèle des faits indiscutables en même temps qu'il observe de son regard subjectif les comportements individuels. À travers ses romans, Flaubert crée une voix, un ton, reconnaissables entre tous. C'est un artisan de l'écriture, un écrivain qui tient plus à la richesse, à la portée de la langue, au sens de chaque mot dans son contexte qu'à une intrigue proprement romanesque. Le plan d'une œuvre est construit avec minutie et fait l'objet de corrections multiples. Le mot, la phrase, la page, tout est revu, corrigé, transformé jusqu'à obtenir la forme parfaite. Si la production de Flaubert a été moins prolifique

que celle de Zola, elle apporte au réalisme la dimension de l'œuvre d'art ciselée par le puriste.

Ainsi l'arrivée de Madame Bovary à la table du marquis d'Andervilliers (« Emma se sentit, en entrant, enveloppée par un air chaud, mélange du parfum des fleurs et du beau linge, du fumet des viandes et de l'odeur des truffes », etc.) suscite une description toute de verve, de sens du détail, de rythme et de soin. Cette peinture, qui fait appel à nos sens et éveille l'imagination du lecteur par les reflets, les couleurs et les formes, est remarquable d'équilibre, de finesse, et révèle un sens particulièrement aigu de la force évocatrice du mot bien employé. La phrase, sa construction, sa cadence mettent en valeur la précision du choix dans les termes, qui se complètent et se répondent comme les instruments d'un orchestre symphonique. Les arts de la table apportent ici la beauté, le souffle qui donnent aux premières impressions d'Emma une coloration artistique. Toute la création flaubertienne qui s'attache au détail réaliste, vrai, en l'inscrivant dans une perspective picturale – plaisir esthétique du lecteur –, peut s'apprécier à travers l'ensemble de l'œuvre.

Malgré son originalité et son talent, Flaubert n'échappe cependant pas aux thèmes récurrents du romantisme et plus généralement du roman au XIX[e] siècle : la passion amoureuse, le roman d'apprentissage, l'ambition, le paraître. Il n'échappe pas non plus à l'aspect tout autobiographique que l'on peut deviner dans *Madame Bovary* ou encore dans *L'Éducation sentimentale.* Il confirme en cela – malgré sa volonté déclarée d'écarter, de rendre invisibles l'auteur et sa vie derrière le narrateur – une tendance qui apparaît chez tous les écrivains de son siècle : l'invention de la fiction à partir du réel, du vécu, des rencontres, des amitiés et des amours. Les spécialistes de Flaubert s'accordent à retrouver derrière les masques de certains personnages des contemporains de l'auteur.

L'écrivain goûte et sacrifie également au genre du roman historique, comme la plupart des autres romanciers de son siècle. Il cède à l'appel du voyage dans le temps et dans l'espace avec *Salammbô,* qui est une façon d'échapper et de faire échapper son lecteur aux misères psychologiques du quotidien. Cependant, là encore, le travail est long et difficile car le souci de vérité et de précision historique l'entraîne dans un travail de recherche impressionnant afin d'approcher le plus possible l'atmosphère à restituer ; il part en voyage pour mieux appréhender les paysages, les lieux et « ressusciter Carthage » : « [...] Carthage était défendue dans toute la largeur de l'isthme : d'abord par un fossé, ensuite par un rempart de gazon, et enfin par un mur, haut de trente coudées, en pierres de taille, et à double étage. Il contenait des écuries pour trois cents éléphants avec des magasins pour leurs caparaçons, leurs entraves et leur nourriture... » La précision de l'information donnée aux lecteurs souligne la résurgence d'une volonté de tout savoir sur tout, dans la plus pure tradition encyclopédique. L'espace de la fiction romanesque est considéré ici comme un cadre qui doit favoriser la diffusion du savoir. Le travail réalisé par l'auteur et son désir de produire une œuvre pratiquement parfaite, dont tous les détails soient révélateurs des mœurs, des enjeux d'une époque, ne donnent cependant pas à *Salammbô* le statut de roman historique de référence de son siècle : le goût moyen de la France littéraire va plus volontiers vers des auteurs moins

perfectionnistes, plus communicatifs, plus immédiatement divertissants – à commencer par Dumas.

Flaubert apparaît comme l'un des premiers à faire évoluer la fiction vers une nouvelle forme de poésie, dont le langage s'adresse à un public plus restreint, plus cultivé, amateur, dans l'espace même du roman, d'une langue parfois hermétique. Il apporte une contribution capitale à l'évolution esthétique de la fiction romanesque. Flaubert, dont les œuvres ne furent pas toujours comprises et appréciées lors de leur publication, prépare et transforme le roman dans une direction que Proust a reprise, développée et agrémentée de son propre talent, de son propre itinéraire.

L'atmosphère qui règne dans l'œuvre de Maupassant est tout imprégnée de son propre regard, de sa façon d'appréhender les objets, les lieux et les individus. Contrairement à Zola dont il était le disciple à Médan dans sa recherche réaliste et naturaliste, Maupassant n'est pas l'écrivain du peuple, celui qui veut mettre en évidence la détresse humaine, la pauvreté, le déterminisme social et familial. Si les détails ont de l'importance, il ne souhaite pas noyer son art sous les exposés systématiques des petits faits qui font vrai. Le réel ne doit pas submerger l'art.

Maupassant aime observer, scruter et mettre en scène la vie, surtout parisienne et individuelle, mais aussi de province avec des protagonistes qui cherchent à se faire une place dans les milieux à la mode. Chez Maupassant, le personnage est au centre de l'œuvre littéraire car c'est son parcours dans la société, sa capacité à s'imposer ou à souffrir les échecs qui structurent la fiction en même temps que le regard et l'attitude de ses interlocuteurs. Les faux-pas, les erreurs de l'arriviste sont exposés avec minutie par un auteur qui montre, au nom d'un pessimisme permanent, l'absurdité des cheminements utilisés par les humains pour se singulariser et tenter d'exister.

La réussite sociale de Duroy dans *Bel-Ami* ne constitue pas un message particulièrement positif sur la société. Ce personnage moderne s'impose parce qu'il sait se servir de ses contemporains, et plus précisément des femmes, pour son ascension dans le monde de la presse qui, en pleine explosion, constitue un nouveau terrain de conquête dont les règles de bonne (?) conduite sont encore à définir. À partir d'un petit talent bien employé et de beaucoup d'aplomb, le personnage de Maupassant fait son entrée dans le tout petit monde de la presse dont les relations avec la politique et la finance sont décrites avec pertinence et finesse par un auteur très au fait des mœurs parisiennes.

À travers les pensées et les réactions de ses personnages dans des situations données, le narrateur nous donne à sentir toutes les faiblesses humaines. L'observation de la psychologie des personnages de Maupassant est sans doute révélatrice des propres attitudes et réflexions de l'auteur dans certaines circonstances. L'ironie, parfois mordante, du narrateur vis-à-vis de ses personnages révèle une capacité de Maupassant à prendre de la distance avec sa propre personne et avec une société qui l'attirent et le dégoûtent à la fois.

Dans *Bel-Ami*, le narrateur omniscient exprime les sentiments et les sensations du héros qui doit participer à un duel : « Alors Duroy se figurait leur rencontre, son attitude à lui et la tenue de son ennemi. Il se fatiguait la pensée à imaginer les moindres détails du combat ; et tout à coup il voyait en face de lui ce petit trou

noir et profond du canon dont allait sortir une balle. Et il fut pris brusquement d'une crise de désespoir épouvantable. Tout son corps vibrait, parcouru de tressaillements saccadés. Il serrait les dents pour ne pas crier, avec un besoin fou de rouler par terre, de déchirer quelque chose, de mordre. » Le processus d'affolement du protagoniste est ici particulièrement mis en évidence par le récit détaillé d'un comportement face à l'épreuve que Maupassant doit avoir expérimenté par lui-même. Si la fiction cache l'expérience personnelle, elle ne l'évacue, à l'évidence, pas complètement. À partir d'une situation donnée à venir, le personnage invente une atmosphère qui finit par l'épuiser psychologiquement tout en le transformant. Il en résulte une incapacité à se maîtriser physiquement. Imaginer l'événement est déjà une épreuve, un obstacle avant l'obstacle. Le récit est révélateur d'un état d'esprit, d'une façon d'envisager le regard des autres. Le roman psychologique n'est pas loin, avec la relation des aventures intérieures. La suite du texte montre que la seule préoccupation de Duroy, quand il se rend au duel, est de ne pas trembler, de ne pas donner de signe visible de la peur qui le hante.

En sondant les angoisses, les inquiétudes, les impressions, les pensées récurrentes de ses personnages, Maupassant, par petites touches, nous donne à voir les arcanes de son monde intérieur. Son art lui permet même, comme dans ces pages si fortes d'*Une vie* où il décrit avec une précision alors rarement atteinte l'évolution des sensations sexuelles de la jeune épouse, de transporter son lecteur à l'intérieur même – au sens presque organique de l'expression – de ses personnages souffrants. L'effet, sur ce point, est plus fort, parfois plus brutal et moins subtil dans les romans que dans les contes et nouvelles, dont la brièveté générique amène naturellement l'écrivain à préférer la notation suggestive à la description développée comme telle.

Dominique, de Fromentin (1863), enrichit le roman psychologique d'un nouvel apport, sans pour autant se détacher du monde dans lequel il vit, des événements de son siècle. Il ne fait pas partie des réguliers mais des séculiers de l'ordre des romanciers. La société, la vie publique et l'Histoire l'intéressent et la publication de son œuvre lui donne, contrairement à ce que l'on a souvent dit, une assise contemporaine qui apparaît dans les thèmes et les références culturelles qui structurent le récit.

Comme Vallès, et avant lui, il s'intéresse par exemple au parcours de l'enfant, à sa sensibilité, aux différences sociales qui se font jour à l'école : « Je vous remercie, me dit mon nouvel ami quand il se trouva seul avec moi. J'ai horreur du collège et maintenant je m'en moque. Il y a là toute une rangée de fils de boutiquiers qui ont les mains sales, et dont je ne ferai jamais mes amis. Ils nous prendront en grippe, cela m'est égal. À nous deux nous en viendrons à bout. Vous les primerez, ils vous respecteront. Disposez de moi pour tout ce que vous voudrez, excepté pour trouver le sens des phrases. Le latin m'ennuie, et si ce n'était qu'il faut être reçu bachelier, je n'en ferais de ma vie. » La perspicacité de la relation du propos du personnage, un collégien, et de la situation évoquée montre assez l'ancrage de l'œuvre de Fromentin dans le réel, dans la vie sociale, dans le quotidien. Cependant, dans le même roman, on retrouvera également la même tonalité que dans *Adolphe* de Constant qui ouvrait le siècle, cinquante ans avant, avec la mélancolie, le « vague des passions », élément fondamental du romantisme mis en relief par Chateau-

briand. « Je découvrais en moi, écrit l'auteur de *Dominique*, une telle absence d'énergie et je concevais un tel mépris de moi-même, que ce jour-là très sérieusement je désespérais de ma vie. »

À la fois Adolphe et Jacques Vingtras (le héros de Vallès), dans la conscience de soi et de sa relation amoureuse en même temps que dans la révolution industrielle, le héros de Fromentin est particulièrement moderne puisqu'il allie les doutes existentiels aux difficultés de la vie quotidienne : « J'avais couvert des rames de papier. Il y en avait une montagne accumulée sur ma table de travail. Je ne les considérais jamais avec beaucoup d'orgueil ; j'évitais ordinairement d'y jeter les yeux de trop près, et je vivais au jour le jour des illusions de la veille. » Au-delà de sa portée psychologique et confidentielle, ce propos a un sens politique et exprime un engagement de son auteur.

Enfin Fromentin perpétue les accents lyriques qui se développent régulièrement dans la fiction romanesque du siècle romantique : « Au-dehors, les foins blondissaient prêts à mûrir. Le bois des plus vieux sarments éclatait ; la vigne montrait ses premiers bourgeons. Les blés étaient verts ; ils s'étalaient au loin dans la plaine onduleuse, où les sainfoins se teignaient d'amarante, où les colzas éblouissaient la vue comme des carrés d'or. » Il utilise et fait siennes les conquêtes de ses prédécesseurs, tout en explorant dans la représentation de la nature une voie encore en friche.

Formé au cœur du mouvement naturaliste, disciple de Zola et d'abord créateur de romans précis et rigoureux dans la description des conditions sociales, Huysmans apporte sa pierre à la création littéraire du XIX[e] siècle en mettant à mal toutes les théories dont il s'était fait l'un des chantres les plus zélés.

L'expérimentation d'après nature, la représentation exacte du réel, la recherche de l'objectivité en même temps que la mise en valeur des misères, des injustices de la société semblent être des buts qui ne l'intéressent plus en soi, qui ne sont plus suffisants à son plaisir de créateur. Il cherche à donner une autre dimension, à aller au-delà du naturalisme dont il éprouve les limites. Il cherche sa propre voie à travers l'espace de la fiction, et les principes – qui deviennent dogmatiques, qui perdent en subtilité – des écrivains du réalisme ne le satisfont plus. Il veut sortir du cadre sans pour autant le briser car il ne renie pas les avancées, les inventions, les intentions ni, d'une certaine façon, le courage de ceux qui entourent Zola. Mais derrière l'objet, derrière le matériel et sa description rigoureuse et minutieuse, il ne trouve rien qu'un grand vide. Épuisé et déçu, Huysmans se réfugie donc dans la recherche « des sensations rares », des « paradis artificiels », des plaisirs esthétiques qui le font un temps échapper au vulgaire dont il ne veut plus entendre parler. Il se recrée un univers à la fois intellectuel et artistique qui lui permet d'avancer dans cette découverte permanente du raffinement. *À rebours* (1884) est l'œuvre qui marque cette évolution.

Des Esseintes, personnage central du roman, double expérimental de Huysmans, exprime ses sentiments et ses théories : « En négligeant, en effet, le commun des hommes dont les grossières rétines ne perçoivent ni la cadence propre à chacune des couleurs, ni le charme mystérieux de leurs dégradations et de leurs nuances ; en négligeant aussi ces yeux bourgeois, insensibles à la pompe et à la victoire des

teintes vibrantes et fortes ; en ne conservant plus alors que les gens aux pupilles raffinées, exercées par la littérature et par l'art, il lui semblait certain que l'œil de celui d'entre eux qui rêve d'idéal, qui réclame des illusions, sollicite des voiles dans le coucher, est généralement caressé par le bleu et ses dérivés [...]. »

À rebours marque aussi la recherche spirituelle, explicite mais non encore assumée, de l'auteur : « Il resta songeur, agité d'une crainte sourde ; certes, si la théorie de Lacordaire était exacte, il n'avait rien à redouter, puisque le coup magique de la conversion ne se produit point dans un sursaut ; il fallait, pour amener l'explosion, que le terrain fût longuement, constamment miné ; mais si les romanciers parlent du coup de foudre de l'amour, un certain nombre de théologiens parlent aussi du coup de foudre de la religion ; en admettant que cette doctrine fût vraie, personne n'était alors sûr de ne pas succomber. »

Huysmans est donc un écrivain d'abord à la recherche des réalités sociales, et que l'expérience, la remise en cause permanente de ses certitudes ont fait évoluer du naturalisme à ce que l'on a nommé la décadence, pour terminer par le spiritualisme. Sa maîtrise repose sur la connaissance de l'individu, de l'évolution de sa psychologie à travers l'expérience intellectuelle que constitue l'œuvre littéraire.

L'espace de la fiction romanesque devient, avec les essais et d'autres genres littéraires, un lieu qui permet à la réflexion philosophique ou spirituelle de vivre sous les yeux du lecteur au moment où elle prend forme dans l'esprit de l'écrivain. Le roman se révèle capable d'accueillir ce type de propos sans pour autant perdre de son attrait. C'est la découverte d'une nouvelle dimension romanesque qui inspirera les auteurs du XX[e] siècle.

Les romans de l'individualisme sont rarement des œuvres très longues. Ce qui compte souvent, c'est la recherche de la précision dans la notation d'un point de vue individuel. Le romancier cherche à faire partager et sentir la densité de ses personnages. Ce sont souvent des reflets, des miroirs de ses émotions, de ses intuitions. L'écrivain, grâce à son talent de restitution en même temps que d'invention, arrive ainsi dans l'espace de la fiction romanesque, à provoquer un écho et une impression qui touchent le cœur et la raison de son lecteur.

LES ROMANS DE LA CONSCIENCE SOCIALE

Avec l'industrialisation, la transformation du travail et le réveil des consciences quant aux droits de l'homme consécutifs à la Révolution, naissent des courants de pensées qui s'expriment à travers l'espace de la fiction romanesque. Si l'esthétique littéraire conserve ses droits, les auteurs épris de justice, d'égalité et de liberté rendent sensibles les difficultés que peuvent éprouver ceux qui souffrent en raison d'une différence ou de l'indifférence. Certains écrivains se font à travers le roman les porteurs d'un message et d'une espérance, alors que la révolution industrielle commence à laisser sa marque dans les mœurs.

Selon les expériences personnelles qu'ils ont pu vivre, ils mettent l'accent sur un problème particulier. Hugo, même avant d'avoir vécu l'exil, met en évidence la notion d'exclusion, de manque d'humanité de la société ; Vallès, marqué par une

enfance malheureuse et une vie estudiantine précaire, milite pour une révolution dans les esprits mais aussi dans la rue. George Sand, qui s'est trouvée enfermée dans le carcan des convenances féminines, poursuit et développe les idées de Mme de Staël. Les thèmes sociaux deviennent donc prééminents dans les œuvres, avec un travail évident en faveur d'une prise de conscience du besoin d'humanisation des relations entre les individus.

Hugo, grâce à son œuvre romanesque, est à la fois révélateur et catalyseur des couleurs sociales et philosophiques du XIXe siècle. À travers des personnages aux destins exceptionnels, le créateur des *Misérables* donne à voir les enjeux essentiels de la condition humaine. L'affrontement permanent entre le Bien et le Mal, la possibilité de se transformer, d'évoluer, la place de la femme et de l'enfant dans la société, l'acceptation des différences, la solitude de l'être humain au cœur de la cité, ces thèmes récurrents et modernes sont portés, dans l'œuvre hugolienne, par des personnages attachants, repoussants, émouvants, qui vivent des aventures aux multiples rebondissements dans un univers où les éléments, souvent déchaînés, sont décrits dans une langue d'une puissante poésie.

Les grandes figures de la fiction hugolienne symbolisent les forces et les faiblesses de l'âme humaine aux prises avec une société qui broie de l'humain. Chez Hugo, les destins individuels sont édifiants. Les protagonistes de l'œuvre hugolienne sont souvent des êtres mis au ban de la société, rejetés pour une différence plus ou moins visible : Quasimodo, Jean Valjean, ou encore Gwynplaine dans *L'Homme qui rit*. Ce dernier est une formidable création romanesque : un personnage qui porte sur son visage le tragique et le comique des destinées humaines. De plus, un savoir encyclopédique, des réflexions et des analyses toutes personnelles se mêlent à une multitude de métaphores et de comparaisons capables d'éveiller l'imagination des plus insensibles. Le texte tire sa puissance évocatrice d'une force de conviction alliée à la volonté d'occuper tout l'espace de la fiction. Le déploiement des énumérations, des accumulations, des répétitions et une forte caractérisation des substantifs donnent à la prose hugolienne un relief, des dimensions, un développement de la langue mis au service de l'imaginaire d'un lecteur submergé par des vagues de vocabulaire.

Dans *L'Homme qui rit*, l'ouragan qui va emporter un navire est autant dans les mots que dans la description et le récit des événements : « Le rugissement de l'abîme, rien n'est comparable à cela. C'est l'immense voix bestiale du monde. Ce que nous appelons la matière, cet organisme insondable, cet amalgame d'énergies incommensurables où parfois on distingue une quantité imperceptible d'intentions qui fait frissonner, ce cosmos aveugle et nocturne, ce Pan incompréhensible, a un cri, cri étrange, prolongé, obstiné, continu, qui est moins que la parole et plus que le tonnerre. Ce cri, c'est l'ouragan. Les autres voix, chants, mélodies, clameurs, verbes, sortent des nids, des couvées, des accouplements, des hyménées, des demeures ; celle-ci, trombe, sort de ce Rien qui est Tout. Les autres voix expriment l'âme de l'univers ; celle-ci en exprime le monstre. C'est l'informe, hurlant. C'est l'inarticulé parlé par l'indéfini. » Hugo nous entraîne dans un ouragan verbal dont la tonalité oratoire ne diffère guère de celle d'un discours enflammé dont l'objectif serait de convaincre, d'emporter l'adhésion des foules. La voix du narrateur a une

présence qui ne laisse pas au lecteur la possibilité de s'échapper. Les mots déchaînés reflètent les éléments, l'état d'esprit de l'auteur, en même temps que s'esquisse une théorie d'un langage de l'univers. Le fond et la forme sont en totale adéquation.

Si les grands espaces apparaissent régulièrement dans l'œuvre hugolienne en mettant en scène la matière, le corps et le monde, les lieux clos ont également des fonctions symboliques essentielles. Dans *L'Homme qui rit*, l'ourque qui transporte des êtres humains ayant abandonné un enfant devient le cercueil, l'instrument du châtiment au cœur de la tempête, alors qu'au même moment, une charrette est un refuge pour le garçon abandonné. Les lieux clos porteurs de sens sont légion chez Hugo. Notre-Dame, au cœur de la capitale, est à la fois un espace clos, lieu d'enfermement, d'isolement, et le centre du labyrinthe parisien, symbole de la construction humaine inspirée qui s'élève vers le ciel. Dans *Les Misérables*, le couvent est un refuge, de même que la maison de Mgr Myriel qui est aussi le lieu par lequel passe la rédemption. Il y a donc, dans l'œuvre hugolienne, entre les espaces ouverts et les espaces clos, un va-et-vient qui porte une forte charge symbolique.

Le choix des itinéraires des personnages d'un lieu à un autre, aussi, est symboliquement important : le parcours de Cosette dans la nuit pour chercher de l'eau dans la forêt ; Gavroche qui passe à travers les balles avec aisance jusqu'à celle « mieux ajustée ou plus traître que les autres » qui vient l'atteindre sur son curieux itinéraire ; Jean Valjean emportant Marius dans les égouts de Paris, ou encore le dernier trajet de Javert qui se jette dans la Seine. Le parcours, quel qu'il soit, symbolise un moment d'évolution, de transformation d'un personnage du Mal vers le Bien, de l'ombre vers la lumière, de la vie vers la mort – ou l'inverse. Il organise la chronologie, le temps du récit qui avance plus globalement en accompagnant le vieillissement des protagonistes. Chez Hugo, le cheminement est de toute façon difficile pour gagner, rejoindre un endroit ou un personnage qui sauve, qui réconforte. Dans sa fiction, Hugo use des lieux, non seulement en les décrivant avec précision, mais aussi en leur donnant une fonction narrative grâce à la force d'évocation qu'il y attache. Dans ses constructions romanesques, les lieux positifs et négatifs se succèdent en même temps que les personnages qui aident ou qui déstabilisent les héros. Le narrateur – qui commente, explique et dirige l'ensemble – est au-dessus et nous invite à l'accompagner dans le récit éclairé des événements.

L'écrivain utilise dans son œuvre les ressources du roman historique en même temps que les ficelles du roman-feuilleton tout en proposant un roman social : ce sont, dans *Les Misérables*, Waterloo, qui nous montre un Thénardier détrousseur de cadavres, ou M. Madeleine, nouvelle identité de Valjean, l'ancien forçat capable de faire le bien autour de lui. Hugo sait susciter l'intérêt du lecteur au service d'une cause, d'une thèse, grâce à des effets de surprise, à des rebondissements, à une intrigue bien construite qui imprime une dynamique à l'ensemble de la fiction. Il permet aussi à un large public de suivre son récit grâce à des articulations très claires marquées par des chapitres relativement courts et dont les titres sont explicites. Hugo délivre un message humain, vivant et moderne, d'accueil et de tolérance de l'autre dans une société qu'il juge par trop impitoyable.

L'œuvre de George Sand, c'est d'abord un point de vue, un regard féminin dans un espace où les hommes sont omniprésents. Si le genre épistolaire, celui de la

confidence, de l'attente et de la distance abolie, a permis aux femmes d'imposer des styles et des talents au même titre que la poésie, le roman, à l'instar du théâtre, semble l'exclusivité, la chose masculine par excellence.

Certes, la femme est présente dans de nombreuses œuvres du XIXe siècle. Balzac, par exemple, a su la faire entrer de plain-pied dans la fiction par un roman épistolaire, *Mémoires de deux jeunes mariées ;* mais le regard de l'auteur narrateur, malgré les subterfuges éventuels, n'en reste pas moins masculin. Mme de Staël a publié des romans, *Delphine* en 1802, *Corinne ou l'Italie* en 1807, dans lesquels elle montre encore les obligations sociales féminines, mais la femme n'aurait pas sa place dans l'espace de la fiction romanesque du siècle des romantismes si George Sand ne lui avait donné une création originale et abondante.

Tenir compte des aspirations féminines, s'attaquer à la primauté de l'homme dans le couple, dénoncer dans la société contemporaine les difficultés de ce que l'on appellera plus tard la condition féminine, tels sont les combats, les révoltes de cet écrivain engagé. George Sand fait partie des auteurs qui, avec d'autres romanciers de son époque, ont une véritable conscience sociale. Elle apporte, à travers ses écrits, la prise en compte par la société française de valeurs tout simplement humaines qui trouvent souvent leur aboutissement au XXe siècle.

Avec *Indiana,* elle met en évidence l'opposition, réelle à ses yeux, entre l'amour cynique masculin et l'amour pur féminin. Dans *Consuelo,* roman historique, la femme, d'abord victime d'un homme, vit une sorte d'itinéraire initiatique à travers des obstacles dressés par la société avant de s'épanouir en conservant sa pureté. George Sand marche aussi, avec ce roman, sur les pas des romantiques qui s'abîment dans les méditations, le mal du siècle, les retours sur soi, qui rêvent d'une nature apparaissant comme source de paix intérieure et possibilité d'échapper à une société et à ses convenances.

Dans *La Mare au diable,* George Sand chante également les louanges du retour à la terre, à des valeurs simples. Sa voix, dans ces romans dits « champêtres », doit être écoutée. Son texte a les sonorités, les accents du conte traditionnel à la fois simple et naïf avec ses moments passionnés, ses passages édifiants, le mélange des tonalités (pathétique, tragique, oratoire), la prise de parole des personnages dans un ordre clair et posé, les explications et les précisions que l'on pourrait qualifier d'éducatives. C'est aussi en arrière-plan la mise en valeur du bon sens paysan, l'authenticité, en rupture totale avec la société. « Germain, lui dit un jour son beau-père, il faut pourtant te décider à reprendre femme. Voilà bientôt deux ans que tu es veuf de ma fille, et ton aîné a sept ans. Tu approches de la trentaine, mon garçon, et tu sais que, passé cet âge-là, dans nos pays, un homme est réputé trop vieux pour entrer en ménage. » George Sand rend ici perceptible une façon d'être, de raisonner sans arrière-pensée en posant un problème simplement, avec ses enjeux et ses contraintes, et en initiant le lecteur de son époque à la vie de la campagne, à ce qu'elle apprécie et perçoit de ses mœurs.

Avec George Sand, la femme s'impose dans la création romanesque de son siècle tout en apportant, à la suite de Chateaubriand, l'esprit du conteur populaire.

Si les *Lettres de mon moulin* restent l'œuvre la plus célèbre de Daudet, celui-ci a également écrit des romans qui ont fait date. *Le Petit Chose, Tartarin de Tarascon* ou

encore *Fromont jeune et Risler aîné* donnent une idée plus large des talents et des préoccupations du célèbre conteur. Dans *Le Petit Chose*, roman en partie autobiographique, c'est la tristesse des destinées de certains enfants, leurs difficiles premiers pas dans la vie mais aussi la cruauté de certains d'entre eux que Daudet a su mettre en scène. Il a, en effet, écrit quelques-unes des pages les plus célèbres sur la vie au collège observée du point de vue d'un jeune « pion ». Ses remarques sur la jeunesse de son époque, sur ces « méchants drôles, montagnards joufflus de douze à quatorze ans, fils de métayers enrichis, que leurs parents envoyaient au collège pour en faire de petits bourgeois, à raison de cent vingt francs par trimestre », ont naturellement une dimension affective car elles s'inspirent d'une expérience douloureuse, mais il ne faut pas s'arrêter à cet aspect. Daudet a su mettre en évidence des traits communs à tout groupe d'enfants qui trouve une proie facile dans un jeune homme inexpérimenté et de surcroît trop sensible. Il a de plus, à travers l'anecdote, et dans un roman à la première personne, mis l'accent sur des questions qui concernent l'enseignement et ses finalités dans la société de son époque, mais aussi l'autorité et la façon de l'envisager. Daudet avait envie d'être aimé, besoin d'être aimé : on le voit à la façon dont il évoque la classe des petits ; son empressement à leur raconter une histoire lorsqu'ils ont été sages est aussi fort que celui des enfants à l'écouter. Les talents du conteur étaient déjà en germe.

Tartarin de Tarascon est l'exemple même de l'envie de raconter une histoire, de divertir et parfois de faire rire ou sourire à travers un roman. Les aventures de Tartarin sont l'occasion pour Daudet de ridiculiser les tendances à la mythomanie qu'il peut y avoir chez certains de ses contemporains et plus largement chez l'homme ; avec Tartarin, il crée un type, comme Balzac ou Molière l'ont fait avant lui – y compris dans l'art de montrer derrière le ridicule une faille qui a quelque chose d'émouvant. En outre, sous une forme humoristique qui semble mettre toute la lumière sur Tartarin, Daudet critique les réflexes de la foule, sa façon d'aduler et de jeter, son comportement moutonnier. Tartarin se trouve dans toutes les villes, tous les quartiers, toutes les institutions, de même que les attitudes grégaires s'observent partout et dès le plus jeune âge. Les mêmes qualités d'observation marquent d'autres romans comme *Numa Roumestan* ou *L'Immortel*, qui firent date dans la France littéraire d'alors et qui attendent encore la fin du purgatoire.

L'un des premiers, Jules Vallès se préoccupe de l'enfant, de sa place dans la famille, à l'école, de son devenir dans la société, des droits et des devoirs de ses parents.

Dix ans avant, en 1869, Alphonse Daudet avait ouvert la voie avec *Le Petit Chose* qui, dans un récit autobiographique, sensibilisait le lecteur à la tristesse des destinées de certains enfants et adolescents, et à leurs difficiles premiers pas dans la vie. Le thème de l'enfance malheureuse ou maltraitée commence donc à émerger sérieusement dans les romans de la seconde moitié du XIX[e] siècle. Déjà Cosette, dans l'œuvre publiée en 1862 par Hugo, ouvrait un nouveau champ des possibles au roman. La même année que Vallès, Hector Malot publie *Sans famille*, roman qui développe le même thème sur un mode plus accessible et dans une tonalité plus mélodramatique. L'enfant passe donc progressivement de la situation d'objet à celle

de sujet. Vallès, par le titre même du premier volume de sa trilogie, donne à l'enfant un statut social et développe ainsi la réflexion de ses contemporains.

La révolte gronde en permanence dans cette trilogie constituée de *L'Enfant, Le Bachelier* et *L'Insurgé.* L'itinéraire de Jacques Vingtras, héros social, n'est pas seulement celui, romancé, de l'auteur. C'est le cri de toute une génération de jeunes gens qui ont eu accès aux études, à la culture mais que la société n'est pas capable d'accueillir parce que, malgré leur connaissance du grec et du latin, ils n'ont pas appris un métier concret. Ces étudiants font peur aux petits patrons et aux paysans parce qu'ils pensent et savent trop ; ils ne trouvent donc pas toujours de quoi vivre dignement. C'est le cri de jeunes gens issus de familles modestes qui souhaitent se faire une place dans les milieux plus favorisés, plus aisés et combattre les injustices. C'est le cri d'une génération, souvent pauvre, qui se cherche et veut changer la société.

L'œuvre romanesque de Vallès, c'est aussi celle d'un spectateur engagé du XIXe siècle, de l'époque de la Commune, d'une volonté de révolution d'un écrivain qui a une quarantaine d'années en 1871 et participe aux combats idéologiques et aux polémiques de la société rapportés et développés par la presse. C'est aussi l'œuvre d'un auteur qui a dû échapper à la condamnation à mort. La trilogie de Vallès est donc celle d'un auteur emporté par l'action, par le combat au quotidien pour le vrai peuple et par une jeunesse qui l'a fortement marqué.

L'écriture vallésienne est tout empreinte de cette course au quotidien pratiquée par les journalistes pour faire vivre un instant, en lui donnant une intensité dramatique propre à passionner le lecteur et même à le convaincre, à lui faire partager des opinions, des idées ou des émotions. La prise de distance face à l'événement présenté, de même que l'ironie et l'humour sont souvent les tonalités utilisées par Vallès. Les chapitres sont courts, les paragraphes nombreux. La disposition typographique est inventive et participe au rythme rapide et efficace du texte. Les insertions d'éléments rarement mis en relief dans l'espace du roman, de documents présentés comme des preuves, sont autant d'initiatives intéressantes quant à l'évolution de la forme romanesque. Vallès donne, à travers ses romans, une autre dimension au journalisme. Il fait le lien entre deux univers.

Les premières lignes de *L'Enfant* sont révélatrices d'un état d'esprit, d'un drame personnel et d'une plume corrosive : « Ai-je été nourri par ma mère ? Est-ce une paysanne qui m'a donné son lait ? Je n'en sais rien. Quel que soit le sein que j'ai mordu, je ne me rappelle pas une caresse du temps où j'étais tout petit ; je n'ai pas été dorloté, tapoté, baisoté ; j'ai été beaucoup fouetté. Ma mère dit qu'il ne faut pas gâter les enfants, et elle me fouette tous les matins ; quand elle n'a pas le temps le matin, c'est pour midi, rarement plus tard que quatre heures. » L'élan romantique des deux premières interrogations est brisé par une pointe fatale et cynique : « Je n'en sais rien. ». Les mots « j'ai été beaucoup fouetté » sont mis en valeur par l'accumulation qui précède – « dorloté, tapoté, baisoté « – en totale contradiction. On reconnaît bien là le principe de l'attaque journalistique : le journaliste qui se veut cinglant choisit un angle pour traiter son sujet de façon à éveiller l'intérêt du lecteur et à le conserver au-delà des titres et des premières lignes. D'où encore la

tonalité faussement naïve du narrateur qui rappelle Voltaire et son *Candide* : « Ma mère dit qu'il ne faut pas gâter les enfants. »

De plus, Vallès, en apportant quelques principes, quelques idées nouvelles issues de la presse dans le domaine de la présentation et de l'organisation de l'écrit, a participé à l'évolution de l'espace physique de la fiction romanesque en osant sortir de la densité de la structure traditionnelle des pages des ouvrages. L'écrivain journaliste prend sa place dans la littérature du XIX[e] siècle à travers le fond et la forme de sa création, qui apporte un témoignage vivant sur son siècle et sur les transformations issues de la Commune qui reste l'élément marquant sa vie et son œuvre.

Le roman de la conscience sociale est le fruit de la Révolution et de l'industrialisation mais aussi la conséquence de la mise en valeur de l'individu et de ses droits. Sans inventer une esthétique particulièrement originale, les écrivains utilisent la forme romanesque avec ses textes descriptifs efficaces, pour peindre la réalité et les idées généreuses qu'elle inspire.

LES ROMANS FRESQUES

Balzac et Zola, à travers *La Comédie humaine* et *Les Rougon-Macquart*, apportent au roman une contribution particulièrement impressionnante qui les éloigne du « vague des passions » et les entraîne dans l'action, l'énergie créatrice.

Ils proposent de véritables fresques, des tableaux vivants absolument impossibles à saisir d'un seul coup d'œil. Avec ces auteurs, l'espace de la fiction touche à l'infini. Les personnages, les milieux, les images et les intrigues se déploient devant nous à travers des romans dont l'objectif principal est finalement de décrire la société ou l'individu dans leur totalité au cœur d'un univers et d'une époque, tout en les transcendant afin de donner à voir l'être humain dans sa complexité.

À cause de la multiplicité des points de vue, des descriptions, des portraits, des récits et des dialogues, ces deux œuvres monumentales peuvent opposer au lecteur nouveau une certaine difficulté d'approche : impression d'hermétisme, de manque d'unité. Et pourtant, à nous qui bénéficions, par rapport à la France littéraire de la monarchie de Juillet ou de la III[e] République, d'un recul synthétique (et ne sommes plus sensibles à ce qui suscitait polémiques et rejets – par exemple l'accusation d'immoralité dont les deux écrivains furent constamment victimes), le plan de composition et la volonté sous-jacente des deux auteurs apparaissent à nos yeux avec évidence. Le lecteur moderne devient un visiteur émerveillé, parfois écrasé par l'immensité de ces cathédrales romanesques, en même temps qu'il pense pouvoir saisir et prendre plaisir à décrypter la volonté créatrice qui les a inspirées.

Balzac est d'abord un créateur. Son œuvre entière démontre sa capacité à donner la vie à des personnages qui entreront dans un univers en perpétuelle mutation où chaque détail, chaque objet par sa présence, ou même son absence, est significatif. Il a décidé de composer la vie, et la force qui l'anime est totalement au service de son grand ouvrage. Par la structure mise en place dans *La Comédie humaine*, Balzac organise la complexité, lui donne un sens et la développe au fil des romans. Tel

un architecte, il donne une unité à sa composition tout en y intégrant les éléments les plus anodins de la vie quotidienne.

Son talent réside dans sa facilité à faire entrer avec souplesse des textes de types différents (narratifs, descriptifs, argumentatifs) dans une même œuvre ; à faire coexister avec cohérence des éléments qui jusque-là n'avaient pas trouvé toute leur place ni aussi toute leur force d'évocation dans la production romanesque. Balzac crée la forme qui fait entrer le roman dans la modernité, et qui lui permet d'être, à sa manière, l'historien des us et coutumes de son époque en même temps que le grand ordonnateur des grandeurs et des faiblesses de l'âme humaine.

Grâce à un dispositif efficace, l'écrivain créateur nous convie à un voyage dans la comédie humaine afin d'observer les évolutions des caractères et des sociétés à force de confrontations avec les épreuves de la vie, qui s'apparentent à une course d'obstacles. Le retour des personnages fait partie des stratégies d'écriture de Balzac. Il ne faut pas oublier qu'il devait s'attacher un public et le fidéliser à travers une publication qui était souvent fractionnaire. Le système des personnages récurrents, au-delà de la création littéraire, a ses avantages économiques.

Rastignac n'est pas égal à lui-même au début et à la fin du *Père Goriot*. Il a changé avec le temps, fait de multiples rencontres qui l'ont façonné – et qui continuent ultérieurement à le faire évoluer à travers l'œuvre balzacienne. Son passage dans la maison Vauquer le marque à jamais, au même titre que les expériences de l'amour, de l'argent et de l'ambition. En passant de la province à Paris, le jeune homme change de cadre de vie et cette transplantation transforme forcément son caractère. Les lieux ont une fonction aussi importante que les êtres. « Les particularités de cette scène pleine d'observations et de couleurs locales ne peuvent être appréciées qu'entre les buttes Montmartre et les hauteurs de Montrouge, dans cette illustre vallée de plâtras incessamment près de tomber et de ruisseaux noirs de boue ; vallée remplie de souffrances réelles, de joies souvent fausses... » Vivre dans une atmosphère confinée avec ses sœurs en province ne donne pas les mêmes habitudes que de croiser chaque soir des femmes de plus ou moins grande vertu dans des salons parisiens. De même, le Rubempré d'*Illusions perdues* apprend à ses dépens que les choix, les paroles et les engagements d'un jour ne sont pas neutres, et au contraire déterminent les grandes étapes d'une vie. Le petit objet comme la petite décision peuvent prendre un poids considérable dans la création balzacienne. Lucien prend conscience de ses responsabilités envers ses proches en constatant ses erreurs et l'étendue de leurs conséquences.

L'œuvre de Balzac est toute dans ce face à face entre l'inné d'un caractère humain, proche de beaucoup d'autres, et l'acquis accumulé au cours d'un itinéraire particulier. Les lieux et les milieux participent des changements d'attitudes face aux événements. Pour Balzac, l'architecture, la décoration d'intérieur, les objets, témoignent d'une culture, d'une époque, d'une façon de vivre. L'individu modèle le cadre dans lequel il prend place autant qu'il en subit les contraintes et les habitudes. Le cadre reflète les mœurs. Habiter au premier étage d'un bâtiment du quartier Latin ne donne ni les mêmes droits ni les mêmes obligations que de se retrouver sous les combles. Il faut tenir sa place, être en phase avec ceux que l'on

côtoie. César Birotteau fait l'expérience des risques encourus par celui qui veut changer de milieu.

Les êtres créés par Balzac sont perpétuellement « maîtres » et « valets » de leur destinée. Ils influencent et sont influencés, ils dirigent et sont dirigés, ils choisissent et sont choisis : ils sont simplement pris dans le mouvement de la vie et c'est tout le talent de Balzac que d'inventer ce monde en miniature qui éclaire le nôtre.

Le héros balzacien, mais aussi les personnages secondaires se transforment donc à la fois dans le cadre d'un même roman et à travers toute l'œuvre. Les personnages de Balzac ne sont décidément pas des statues coulées dans le bronze ; ils changent avec les circonstances et évoluent profondément au contact des réalités. Ils se transforment devant nous, dans le temps de la fiction. La création balzacienne gagne en vraisemblance grâce à cette volonté d'intégrer cette composante essentielle du caractère humain. Qui pourrait dire, en effet, que l'être humain ne se modifie pas au fil des ans ? Pourtant, avant le père de *La Comédie humaine*, on aimerait trouver des auteurs qui pensent de façon aussi systématique à montrer les transformations des personnages sous le poids du temps et des événements.

C'est aussi un élément important dans l'unité et le mouvement de l'œuvre de Balzac. Il crée et invente ainsi l'homogénéité du roman total. Il y a un plaisir quasi esthétique à le voir représenter les soubresauts de l'âme humaine face à l'adversité. Sans être obligatoirement au premier plan, les personnages principaux de certaines œuvres peuvent réapparaître au détour d'un récit dans lequel ils n'ont pas toujours une fonction importante. Rastignac qui commence son parcours dans *Le Père Goriot* en est un exemple : le « défi qu'il port[e] à la Société », aux dernières lignes du roman, depuis le Père-Lachaise, est en même temps le procédé technique qui l'autorise à poursuivre sa carrière de personnage dans l'œuvre (Balzac en a d'ailleurs conscience, qui choisit précisément Rastignac pour donner le premier, dans la préface d'*Une fille d'Ève*, l'exemple d'une notice de futur dictionnaire biographique des personnages de sa *Comédie*). On peut effectivement lire chaque roman sans avoir connaissance des autres, mais chacun offre des clés pour la compréhension et la découverte des autres, et avive ainsi le plaisir de la lecture. Cette méthode apporte en effet à la fiction une force supplémentaire en créant une attente chez le lecteur, qui peut s'identifier dans certaines circonstances à un personnage, et le rejeter complètement dans d'autres.

Cependant, malgré les transformations qu'ils subissent, les protagonistes ont tous un même fond qui est l'humanité – et que Balzac lui-même compare à maintes reprises à l'animalité. L'unité de composition de son œuvre réside aussi dans cet aspect. Il l'écrit dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* : « La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques. Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble

de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la Société ? » C'est pourquoi Balzac trace le portrait de certains de ses personnages en songeant à différentes espèces animales ; il propose ainsi un bestiaire qui s'apparente à une typologie des caractères humains. Grandet, le père d'Eugénie, en reste un exemple métaphorique remarquable : « Financièrement parlant, M. Grandet tenait du tigre et du boa : il savait se coucher, se blottir, envisager longtemps sa proie, sauter dessus ; puis il ouvrait la gueule de sa bourse, y engloutissait une charge d'écus, et se couchait tranquillement, comme le serpent qui digère, impassible, froid, méthodique. » D'une manière plus générale, Balzac affectionne ces métaphores issues de l'animalité : vipères, couleuvres, buses, seiche, héron mais aussi rossignols, abeilles et autres animaux en tous genres ponctuent sa prose.

L'ascension et l'intégration sociales des êtres humains, dans leur réussite et leurs échecs, restent le fil conducteur de la plupart des grandes œuvres balzaciennes. Être vainqueur ou vaincu dans des luttes dont l'enjeu est de prendre ou de conserver sa place dans une société qui se cherche en raison de sa contiguïté avec la Révolution et Napoléon, tel est le choix du héros balzacien. L'utilisation de la métaphore animale de l'aigle est, à ce propos, récurrente. Car apprécier, déchiffrer *La Comédie humaine* c'est également tenir compte de la période historique. La fiction reste, dans le cas de Balzac, fortement liée à l'époque, même s'il paraît évident que certains comportements, certaines habitudes de la vieille Europe traversent les siècles. *La Comédie humaine* est fille de la Révolution. Le siècle des Lumières a ouvert la voie, l'explosion du système d'ancien régime crée un rayonnement nouveau et crée une échelle de valeurs différente. Les personnages doivent se mouvoir dans une France qui cherche ses marques.

Il n'est pas facile de succéder directement aux générations de l'action, celles qui ont remis en cause la monarchie et abattu un système totalement lié à l'évolution de la société française depuis un millénaire. Que proposer ? Il n'est pas plus aisé de trouver sa place après l'ascension fulgurante et la descente aux enfers de l'Empereur peint par David. Que peuvent faire, que peuvent espérer les générations suivantes ? Comment se singulariser, assouvir ses ambitions quand on fait ses débuts dans la vie après tant de changements ? Comment transformer une énergie débordante et des espérances en actes forts et si possible susceptibles de pérennité ? De ces questions naissent les jeunes héros balzaciens – en cela tous héros romantiques ! En tout cas, ils le sont au moment de la découverte des arcanes de la vie. Ensuite, ils se transforment ; les uns portent le manteau du cynisme, d'autres finissent par le sort du manant. Rastignac et son négatif Rubempré parcourent la même époque, mais n'y prennent pas part de la même façon. L'apprentissage suit en effet des étapes similaires, mais les caractères ne sont pas les mêmes. Vautrin, qui représente entre autres les tentations néfastes, sera mieux entendu par Rubempré que par Rastignac. De même que les jeunes loups inexpérimentés, les héros plus âgés ont pu prendre part aux événements et ils en restent marqués à vie. César Birotteau et le colonel Chabert sont, chacun à sa manière, des victimes de la course à la considération, aux honneurs et à la respectabilité qui rassurent. Ils cherchent à assumer (ou à recouvrer) une fonction reconnue par les autres, et qui permette de gravir les marches du pouvoir tout en donnant sinon un sens, du moins une direction à

leur vie. Quant à Gobseck, il se replie sur sa position, se protège et respire aux dépens de ses contemporains. Il profite des faiblesses des autres, il ingère et digère l'argent qui passe à sa portée – jusqu'à l'absurde indigestion finale. Son attitude systématique lui permet de survivre en se donnant pour projet d'avoir toujours davantage. C'est aussi le cas de Grandet. Il se protège envers et contre sa famille. Il laisse en effet son frère, ruiné, se suicider, afin d'éviter de voir son propre crédit entamé. La société est vécue comme une agression permanente, avec laquelle il faut compter : les forts l'utilisent contre les autres, les habiles l'évitent ou la bernent, les faibles la subissent violemment. Le personnage balzacien navigue dans cette mer tourmentée, mais il arrive toujours un moment où il prend une place dans la société ; il doit ensuite se battre pour sauvegarder cette place ou en conquérir une nouvelle.

L'auteur de *La Comédie humaine* a donc également une capacité à tenir compte dans sa fiction des différences et des principaux traits de caractère liés aux âges, aux époques de la vie et aux générations qui se succèdent, avec chacune ses particularismes. Il est le témoin éclairé et engagé de la naissance de la société bourgeoise qui suit la Révolution, et de la mise en place de ses réflexes économiques et sociaux. Il sait tenir compte de multiples facteurs issus de la société telle qu'elle évolue à une époque précise tout en gardant une vision globale éclairante sur les invariants de l'âme humaine. C'est dans cette mesure que la fiction balzacienne porte en elle un commencement d'absolu tel que son auteur l'a voulu, mais aussi une force visionnaire. Balzac décrit l'évolution d'une société sur laquelle il porte un regard mi-accusateur, mi-fasciné, et nous invite avec énergie à le suivre.

Mais Balzac n'est pas seulement fasciné par les comportements humains qu'il tente de décrire et de rationaliser. Il est également passionné par l'inexplicable qui traverse toute son œuvre. Il voudrait pouvoir tout savoir et tout expliquer, à propos de tout. C'est une obsession heureuse, dans la mesure où elle aussi engendre de la création. *La Peau de chagrin* et *La recherche de l'Absolu* illustrent bien l'envie de comprendre, de donner un sens à la vie – quitte à prendre le risque de la sacrifier à force d'épuisement.

Dans sa volonté de perfection, l'auteur de *La Comédie humaine* donne en outre à voir des paysages, des villes, des maisons et de nombreuses scènes grâce à de véritables tableaux offrant des descriptions qui prolongent et développent son œuvre en apportant toujours matière à l'imagination du lecteur. *Le Lys dans la vallée* reste une référence dans ce domaine. Balzac est aussi prolixe lorsqu'il évoque les relations humaines que lorsqu'il dessine les lieux où se déroule l'action. La fiction balzacienne est d'autant plus efficace que son créateur utilise un vocabulaire toujours très précis, et souvent même spécialisé, que ce soit dans les arts plastiques, le droit ou même l'économie. Il entretient un rapport étonnant avec les mots, dont il peut user sans limites apparentes afin de faire sentir et ressentir, de faire littéralement vivre les différents moments de son œuvre. Ce génie verbal ne l'aveugle cependant pas sur la richesse des autres moyens de communiquer les émotions et les idées : il apprécie particulièrement la peinture avec toutes ses possibilités, avec ses couleurs et son trait, bref avec sa profondeur immédiatement et globalement visibles par un œil expert. Il trouve, en effet, que l'image est souvent supérieure aux mots dans la

puissance évocatrice ou affective. Dans sa volonté d'absolu et finalement de roman total, il souhaite pouvoir intégrer à son œuvre les plus belles images et tenter de rivaliser avec les peintres grâce à la phrase ; le mot devenu vision porte l'imagination du lecteur. Balzac veut donner à voir, à imaginer. C'est pourquoi les comparaisons, les métaphores, et plus généralement les images fortes sont légion.

Balzac nous donne également l'occasion d'évoquer le genre épistolaire au cœur du roman du XIXe siècle. Il use en effet de la lettre, à l'instar d'autres écrivains, dans la fiction romanesque. On peut dénombrer au moins deux cents missives dans les romans de *La Comédie humaine.* La lettre y a trois fonctions dramatiques essentielles : la mise en scène des personnages, la progression des événements et la dynamique de l'œuvre. Toutes les correspondances ont pour fonction de provoquer une réaction du destinataire. C'est parfois l'entrée en scène fracassante d'un personnage qui fait rebondir l'action mais c'est souvent l'annonce, par une lettre, d'une information qui met en route un engrenage d'événements qui relancent le développement du roman. Les correspondances deviennent donc à proprement parler un ressort romanesque. Dans le roman épistolaire *Mémoires de deux jeunes mariées* (le seul de *La Comédie humaine* qui relève entièrement de ce genre largement hérité du XVIIIe siècle), c'est la succession même des courriers qui fait fonctionner l'ensemble de l'œuvre. Chaque lettre apporte à l'intrigue sa part d'informations, de coups de théâtre, de portraits, de descriptions, et contribue à construire un véritable roman.

En outre, la lettre est un instrument remarquable qui sert à merveille l'étude des mœurs. En effet, grâce au genre épistolaire, l'écrivain nous montre les attitudes des personnages, dans le cadre intime et par conséquent privilégié du courrier, face aux habitudes et aux règles de la morale sociale. La correspondance amoureuse ainsi que les lettres de confidences et de confessions découvrent des épistoliers dont la principale préoccupation et les soucis les plus aigus sont souvent liés à la façon de s'intégrer à une société contraignante. La progression du sentiment amoureux et le jeu de la séduction sont également bien mis en évidence par les missives que s'échangent des amants. Le courrier officiel ainsi que les billets mondains témoignent des réseaux de relations sociales qui se tissent entre les personnages de la fiction ; ils reflètent également les obligations et les multiples influences auxquelles les protagonistes sont soumis à chaque instant. La hiérarchie qui a cours au XIXe siècle est mise en relief par ce type de missive où chacun conserve sa place. Les correspondances amicales et familiales font ressortir les divers degrés de confiance qui s'établissent entre les épistoliers. Les lettres anonymes ou les faux constituent un péril pour l'équilibre mental et social des correspondants.

La correspondance constitue une matière de roman parce qu'elle donne prise au réel en apportant des témoignages personnels diversifiés et néanmoins organisés pour frapper le lecteur. Cependant, ne nous y trompons pas, l'écrivain est toujours omniprésent et la lettre a pour fonction essentielle de donner un effet de réel : à ce titre, elle prend place parmi les artifices du romancier. Ainsi, le genre épistolaire peut être matière essentielle de roman par l'impression de vérité qu'il introduit dans l'espace de la fiction : à preuve ce sentiment de retour brutal au réel produit par la sèche et ironique réponse finale de Natalie de Manerville à Félix de Vande-

nesse : nous avions oublié que le roman même du *Lys dans la vallée*, ce long récit à la première personne, forme une immense et unique missive en forme de plaidoyer *pro domo*.

La Comédie humaine est donc un labyrinthe dans lequel Balzac nous accompagne avec vigilance, en éclairant au détour d'une galerie un aspect qui lui paraît important pour la compréhension, ou plutôt l'appréhension de la vie. Car, dans sa fiction, Balzac nous donne régulièrement son avis à travers des sentences sans équivoque. Derrière le masque du narrateur il est constamment présent et nous guide, tel un pédagogue spécialisé dans la présentation, l'analyse et l'explication de la vie.

Avec les *Rougon-Macquart*, Zola se place *a priori* dans la continuité de Balzac, tout en désirant se démarquer de lui. Lecteur de *La Comédie humaine*, il veut constituer sa propre fresque en apportant une touche personnelle à l'idée précédemment mise en place par Balzac. Il crée l'unité de son œuvre grâce à une colonne vertébrale : la famille. L'hérédité, la transmission de qualités et de défauts par le sexe, devient un système. La prise en compte des réalités sociales de la deuxième moitié du XIXe siècle, plus précisément du second Empire, apparaît comme un cadre mais aussi un message.

Si la condition de l'ouvrier ne trouve pas sa place dans l'œuvre de Balzac, sans doute parce que la question ne se posait pas dans les mêmes termes à son époque, mais aussi parce que tout simplement il n'y était pas particulièrement sensible, Zola, lui, nous fait entrer de plain-pied dans un univers jusqu'à présent assez rarement évoqué au cœur de la littérature : la vie du peuple. La fresque qu'il élabore, avec des personnages récurrents comme chez Balzac, est un moyen pour lui de s'attacher un public à travers des publications régulières réparties sur une vingtaine d'années. Les liens logiques, les articulations d'un roman à l'autre, la chronologie, apparaissent sans doute moins superficiels que chez Balzac puisque pensés bien avant l'écriture. Comme l'auteur de *La Comédie humaine*, Zola prend parti et donne au lecteur des clés pour l'interprétation de son œuvre, ou commente telle ou telle attitude de ses personnages, en nous indiquant ce qu'il faut en penser. Il écrit, par exemple, à propos de Muffat, dans *Nana* : « C'était sa jeunesse qui s'éveillait enfin, une puberté goulue d'adolescent, brûlant tout à coup dans sa froideur de catholique et dans sa dignité d'homme mûr. » Le journaliste engagé est bien présent dans la création romanesque et, à travers ce type de sentence, le message idéologique se fait jour. Dans *La Curée*, le roman devient pratiquement un manifeste contre la débauche sous le second Empire à Paris. Métaphores et comparaisons se bousculent dans des récits ou des descriptions hyperboliques : « C'était comme une alcôve colossale, [...] la ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes, [...] une ville folle de son or et de sa chair. » Dans cette œuvre, il y a peu de place pour le sens de la nuance. Le personnage principal, Saccard, qui veut sa part d'argent et de plaisirs, est présenté comme un véritable monstre : « La nuit venait. Sa main sèche et nerveuse coupait toujours dans le vide. Angèle avait un léger frisson, devant ce couteau vivant, ces doigts de fer qui hachaient sans pitié l'amas sans borne des toits sombres. »

La fresque de Zola nous donne à voir des personnages dont les traits sont peut-être plus marqués par les souffrances humaines, par l'épuisement, par les misères

que ceux de Balzac, mais aussi, parfois, par une sorte de grâce, comme Gueule-d'Or, dans *L'Assommoir*, « receva[n]t en plein la grande flamme de la forge ». Une forte présence du rouge et du clair-obscur avec ses zones d'ombre, le jeu sur le noir et le blanc, donnent une bonne idée de cette atmosphère zolienne où un personnage peut être vu à travers le regard, la subjectivité, l'admiration ou la peur d'un autre personnage : Zola n'a pas toujours la volonté de peindre la « simple » réalité.

Le temps, la saison, notamment l'hiver, ont également une importance capitale dans la fiction de Zola. Dans *La Fortune des Rougon* qui ouvre la série, le choix du début du mois de décembre est bien évidemment porteur d'un sens historique, mais aussi d'une évocation des cycles de la vie. Les tableaux, les descriptions de paysages hivernaux touchent le lecteur en créant de but en blanc une atmosphère austère et hostile. Comme chez Balzac, la ville aussi bien que la nature inspirent Zola et les métaphores ou les comparaisons lyriques sont légion. Dans *Le Ventre de Paris*, la cité devient un organisme vivant avec ses centres nerveux : « Maintenant il entendait le long roulement qui partait des Halles. Paris mâchait les bouchées à ses deux millions d'habitants. C'était comme un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines. Bruit de mâchoires colossales, vacarme fait du tapage de l'approvisionnement, depuis les coups de fouet des gros revendeurs partant pour les marchés de quartier, jusqu'aux savates traînantes des pauvres femmes qui vont de porte en porte offrir des salades, dans des paniers. »

Les personnifications ponctuent le récit ; un extrait de *La Faute de l'Abbé Mouret* nous en convainc : « Le jardin, en les voyant, avait eu comme un rire prolongé, un murmure satisfait volant de feuille en feuille, jusqu'au bout des avenues les plus profondes. » Zola est d'abord un poète. De plus, les références à un bestiaire pour décrire les personnages sont aussi fortes que chez Balzac, et l'aspect caricatural de la plupart des protagonistes des Rougon-Macquart ne peut être ignoré. « Sur le tas de paille, Gervaise, tout habillée, se tenait en chien de fusil, les pattes ramenées sous sa guenille de jupon, pour avoir plus chaud. » Les traits sont tracés au fusain. Le vocabulaire utilisé pour caractériser une attitude, représenter une situation ou portraiturer un individu ne prête pas à confusion. Les images sont fortes, Hugo et Balzac ne sont pas loin. La caricature est d'autant plus présente que le lien du sang entre les personnages est systématisé à outrance comme mode de composition littéraire mais aussi comme explication des comportements et des caractères.

Il y a une volonté de démonstration quasiment scientifique dans l'élaboration de l'œuvre de Zola. Le choix d'illustrer une théorie reposant sur le sexe et l'influence d'un milieu particulier dans le devenir d'un être humain crée, de fait, un véritable déterminisme pour la créature zolienne. Le plan d'ensemble des Rougon-Macquart et quelques principes sur la nature fournissent sans conteste un cadre de travail efficace au romancier.

Cependant, si l'on ajoute à cela une recherche de la vraisemblance et une volonté de dépeindre la réalité qui vont encore plus avant que chez Balzac, il est possible qu'à force de nomenclature le créateur bride son imagination et finalement enferme le roman dans un carcan. À force d'être systématique et donc doctrinaire, Zola se ferme peut-être certaines portes de la création. L'effet de surprise, qui est l'une des ressources importantes du roman, est sans doute atténué par une méca-

nique qui fonctionne trop bien. Dans l'univers de Zola, dès lors qu'un personnage est né dans tel milieu avec telle spécificité physiologique, son avenir est déjà assez prévisible. Le rebondissement n'est donc plus que péripétie sur un chemin tout tracé. La notion de roman expérimental et l'attachement au naturalisme deviennent peut-être des freins à l'élan créateur de Zola en même temps qu'ils assurent sa renommée et le développement d'un courant de pensée qui avait besoin de son chantre.

Il n'en reste pas moins que l'œuvre de Zola reste un formidable témoignage sur une époque, l'expression d'une forte sensibilité, la révélation d'une conscience sociale ainsi qu'un exercice intellectuel qui apporte aux lecteurs un regard d'une exceptionnelle acuité sur la nature humaine.

Edmond et Jules de Goncourt ont également apporté une contribution intéressante à notre connaissance du peuple et de la bourgeoisie au XIXe siècle sans pour autant vouloir constituer un système, une machine à démonter le vivant comme Zola. Treize ans avant *L'Assommoir*, le personnage de Germinie Lacerteux annonce déjà celui de Gervaise. Les troubles de la volonté, la fonction de l'alcool, la place de l'enfant, l'influence de l'homme ou encore la chute repoussée mais non évitée sont des thèmes déjà traités dans *Germinie Lacerteux*. Le texte des Goncourt est construit comme si chaque événement dans la vie du personnage allait naturellement dans le sens d'un destin évidemment malheureux malgré quelques traits de lumière. Chaque observation concernant la vie de Germinie vient s'ajouter aux précédentes comme la paille de fer rejoint l'aimant : « Sa conscience se courbait, sa volonté se pliait, elle s'inclinait sous le sort de sa vie. Ce qui lui restait de résolution, d'énergie, de courage, s'en allait sous le sentiment, la conviction désespérée de son impuissance à se sauver d'elle-même. » Chaque notation met en valeur le sens de l'observation des frères Goncourt sur le genre humain : « Le mari, qui était de la race des ouvriers geignards et pleurards, lui faisait dans sa lettre, avec de grosses phrases émues et des ficelles d'attendrissement, un tableau désolant de sa position, avec l'enterrement à payer, des fièvres qui l'empêchaient de travailler, deux enfants en bas âge, sans compter la petite, une maison sans femme pour faire chauffer la soupe. » De telles lignes ne sont évidemment pas sans nous rappeler le personnage de Thénardier écrivant à Fantine dans *Les Misérables*, publié deux ans avant *Germinie Lacerteux*. Une parenté unit Fantine, Germinie et Gervaise, femmes condamnées par le destin, par la société, même si les frères Goncourt insistent plus particulièrement sur la maladie mentale de leur personnage. Si Zola est souvent cité pour ses textes qui firent scandale et qui mettaient en cause le second Empire, ses débauches, ses insuffisances morales et sociales, les frères Goncourt avaient déjà apporté leur pierre à la critique de cette société dans *Germinie Lacerteux* ; ils ont ainsi attiré l'attention de leurs lecteurs sur la difficulté de vivre décemment pour toute une partie de la population. Comme Zola, ils travaillent à partir de documents et mènent des enquêtes journalistiques avant d'écrire ; c'est le cas de leur grand roman sur la peinture, *Manette Salomon*. Ils s'inspirent aussi directement de la réalité, comme dans *Charles Demailly* ou *Sœur Philomène*, qui furent écrits grâce à une connaissance préalable des lieux et des us et coutumes. Dans *Germinie Lacerteux*, c'est la vie de Rose, leur propre servante, qui est mise en scène.

Dans *Renée Mauperin*, les Goncourt, tout en s'inspirant de la jeune Blanche Passy qui était une amie d'enfance, traitent le thème de la bourgeoisie et s'intéressent particulièrement au devenir de la jeune femme dans ce milieu. Les difficultés n'y sont pas les mêmes que dans le peuple, mais l'épanouissement personnel ne semble pas plus facile. Zola ne s'était pas trompé en lisant les Goncourt. Il avait trouvé chez eux des thèmes et des critiques qu'il a largement développés. Il a d'ailleurs reconnu explicitement l'importance de *Germinie Lacerteux*, roman dont on peut dire qu'il a clairement influencé sa propre création. Zola a constitué une fresque romanesque en s'inspirant de Balzac mais aussi des Goncourt.

Tous ces romans donnent à voir un panorama économique, social et humain qui, malgré la notion de fiction qui réside dans le concept même d'œuvre romanesque, apporte un éclairage historique de première main sur la société et ses mœurs. Ils révèlent aussi toutes les directions, toutes les dimensions et l'infini des possibles du roman.

LE ROMAN DE DIVERTISSEMENT, LE ROMAN POPULAIRE

Il n'est bien évidemment pas question d'exclure ici les notions d'individualisme, de conscience sociale ou de fresque. Cependant, notre volonté est de mettre en évidence des écrivains qui ont apporté et continuent d'apporter un divertissement de qualité aux lecteurs en utilisant toutes les ressources de l'espace de la fiction romanesque : matière, personnages, thèmes, sans pour autant donner au genre la flamme militante ou le réceptacle esthétique propres aux autres romanciers que nous avons présentés. La raison d'être des œuvres évoquées ci-dessous réside dans le moment agréable, ce qui n'exclut pas d'y trouver un plaisir intellectuel.

L'un des premiers, Alfred de Vigny apporte sa contribution au roman historique grâce à *Cinq-Mars* (1826). Cette œuvre montre d'une façon particulièrement évidente les possibilités offertes par le mélange de la fiction et de l'Histoire. Dans *Cinq-Mars*, Vigny auteur, sans se cacher derrière un narrateur paravent, développe et défend une thèse politique et historique : Richelieu peut être considéré comme l'un des principaux fossoyeurs de la monarchie plus d'un siècle avant la Révolution. Vigny veut démontrer avec méthode comment le cardinal tyran, à force de réduire les nobles français à un rôle de courtisans incapables d'initiative mais aussi incapables de continuer à tenir leur rôle d'intermédiaire entre le peuple et le roi, est à la source de la chute de l'ancien régime. Vigny juge ceux qui ont fait l'histoire. En ce début de XIXe siècle, alors que la Révolution a été vécue par la génération précédente, le point de vue de l'auteur est relativement inédit. L'exposé des faits, qui sont présentés comme le reflet de la vérité, ainsi que la démonstration, qui se veut quasiment scientifique, sont des dimensions du roman historique mises en avant par l'auteur. Il est beaucoup plus polémique que Dumas qui, plus tard, présente notamment le roi et Richelieu d'un point de vue plus anecdotique dans des affaires romanesques comme celle des ferrets de la reine *(Les Trois Mousquetaires)*, sans pour autant développer une analyse approfondie des relations entre les deux individus. Afin de préparer son ouvrage, Vigny a fait appel à une large documen-

tation qu'il met parfois en scène aux yeux du lecteur au cœur même de l'action romanesque. *Cinq-Mars* est une œuvre moins populaire que *Les Trois Mousquetaires* parce que plus sérieuse – donc plus austère – dans les thèmes abordés, dans la façon de relater les faits, dans la manière de présenter les personnages et dans la part que Vigny a mise de lui-même : la haute idée qu'il se fait de la noblesse et son regard très critique sur la monarchie. Dans l'œuvre de Vigny romancier historique, l'intrigue apparaît surtout comme un prétexte pour défendre des idées (ainsi dans les trois récits de *Servitude et grandeur militaires,* 1835). Chez Dumas l'intrigue est d'abord là pour divertir.

Le roman historique prend toute sa force en 1831 avec le Victor Hugo de *Notre-Dame de Paris,* œuvre chargée de documentation historique mais surtout mémorable par la poétisation fortement symbolique des protagonistes ; on accordera une mention particulière au portrait soigné, mais qui cède à la caricature anecdotique, de Louis XI : par ce point au moins, Hugo annonce Alexandre Dumas.

Ce romancier, s'il ne respecte pas rigoureusement l'Histoire, sait lui donner une dimension romanesque propre à passionner et à fidéliser les foules en inventant des intrigues vivantes où se côtoient des personnages réels et fictifs dans un récit mené avec maestria. Dumas apporte autant à la presse, grâce à la diffusion de ses romans en feuilletons, qu'à l'édition. Les héros de ses aventures représentent des types clairement identifiables par le lecteur, agissant dans des desseins clairs et nets, souvent dans une perspective de recherche du triomphe de la justice, de l'amour ou de la haine. Adversaires, alliés, tels sont les choix des personnages qui sont dans l'entourage des héros. Succession d'obstacles sur le chemin de la gloire ou de la renommée, surprise et retournement de situation, importance du secret sur le chemin de la reconnaissance d'un individu par le monde, tels sont les éléments récurrents de l'œuvre de Dumas. Les actions époustouflantes se succèdent, sans laisser le lecteur s'attarder sur des portraits ou des descriptions trop longues. Les actions définissent assez les personnages. L'écrivain sait mettre à profit les ressources du roman d'aventures en multipliant les voyages de ses personnages, les combats glorieux et les complots qui divertissent le lecteur en même temps qu'ils lui donnent des modèles héroïques par la noblesse de leur attitude ou par leur courage. En cela, Dumas s'approche des grandes tragédies du XVII[e] siècle qui donnaient à voir des héros dont le devoir était de servir une cause, et qui pouvaient pour cette raison se trouver entraînés sur des voies et vers des destins funestes. La vengeance d'Edmond Dantès, dans *Le Comte de Monte-Cristo,* détruit l'ascension sociale et l'ordre établi par ses adversaires à force de compromissions, de trahisons et de parjures. La loi du talion prend ici toute sa dimension. Edmond devient l'instrument d'un certain type de justice qui n'est pas à l'exemple de la clémence d'Auguste.

À l'instar des caractères des personnages, le vocabulaire utilisé par Dumas est simple, efficace et compréhensible par le plus grand nombre. Les formules toutes faites et explicites sont légion autant que les dialogues qui portent souvent le récit : « D'Artagnan se rendit droit chez M. de Tréville. Il avait réfléchi que dans quelques minutes le cardinal serait averti par ce damné inconnu, qui paraissait être son agent, et il pensait avec raison qu'il n'y avait pas un instant à perdre. Le cœur du jeune homme débordait de joie. Une occasion, où il y avait à la fois gloire à acquérir et

argent à gagner, se présentait à lui et, comme un encouragement, venait de le rapprocher d'une femme qu'il adorait. » Ce passage des *Trois Mousquetaires* est significatif : il met en évidence une littérature du prêt à penser, du prêt à comprendre. L'attitude claire de d'Artagnan, dans une situation délicate, est signifiée par un seul mot : « droit ». Les objectifs du héros sont limpides : gloire, argent et amour d'une femme. Son état d'esprit à ce moment de l'action se résume en une expression courante : « déborder de joie ». À l'évidence la recherche sur le personnage, le mot juste, ne sont pas la préoccupation de l'auteur. Ce qui compte, c'est le rythme de l'action, la succession rapide des événements pour maintenir l'intérêt d'un lecteur captif, toujours désireux d'en savoir plus sur la destinée de son héros.

Un autre roman de cape et d'épée, historique, mélodramatique, publié en feuilleton fut particulièrement apprécié une petite vingtaine d'années plus tard (1862) : *Le Bossu* de Paul Féval. Dans cet ouvrage, une maison aux deux entrées, le masque, les combats, l'amour, la vengeance, des remarques pontifiantes et des lieux communs assurent le succès : « Mais la Roche Tarpéienne est près du Capitole, et l'on ne peut dire que la coupe sera bue, tant qu'elle ne l'est pas. » L'écriture est ici uniquement au service d'une intrigue à tiroirs.

C'est tout l'opposé de l'esthétique hautaine d'un autre écrivain qui s'est essayé au roman historique, Barbey d'Aurevilly. *Les Diaboliques* restent son œuvre la plus connue mais les six nouvelles qui la composent font oublier des romans comme *L'Ensorcelée* ou *Le Chevalier des Touches*. Ce dernier texte est plus particulièrement inspiré d'un roman de Balzac, *Les Chouans*, et du style de Scott. Barbey d'Aurevilly écrit à cette occasion une œuvre assez représentative de l'ensemble de sa production littéraire où l'on retrouve pêle-mêle les superstitions, le fantastique, la religion, le suspens ou encore la nostalgie grâce à des lieux, des objets et des personnages empreints de mystère. Barbey d'Aurevillly crée une atmosphère où les éléments et les hommes semblent se confondre pour se sauver d'un ennemi commun, dans le regret de ce que la Révolution a balayé ou changé. Barbey d'Aurevilly, comme Vigny, met en relief ses idées personnelles dans un espace de la fiction qui est aussi un espace de débat et parfois même de propagande.

Si l'influence plus ou moins lointaine de Walter Scott donne ainsi à la France littéraire du XIXe siècle ses meilleurs romans historiques, elle contribue aussi à user, par la répétition des recettes, un genre qui se prolonge dans les feuilletons télévisés. Ceux-ci utilisent toujours toutes les ficelles de cette forme romanesque pour susciter l'intérêt du spectateur et captiver des foules devenues masses. La succession de plus en plus rapide des actions et les caractères de plus en plus simplifiés des personnages permettent au plus grand nombre d'accéder au divertissement grâce à une culture commune reposant sur le plus petit dénominateur commun. Nous sommes ici dans le cadre d'une écriture dont l'un des aspects essentiels est la rentabilité économique.

Eugène Sue, avec *Les Mystères de Paris*, en 1842, est dans la même veine créatrice sans donner pour autant la dimension et la force historique qu'a pu développer Dumas. C'est pourquoi l'on parlera plus volontiers ici de roman populaire et de roman-feuilleton en raison du mode de diffusion – la frontière entre les deux notions étant au demeurant assez artificielle. Là encore, le principe des héros récurrents – aux traits souvent caricaturaux, bons ou mauvais, plus ou moins proches du secret et au

cœur de complots avec ou contre les puissants – fait les bonnes feuilles des journaux. Les personnages avancent masqués, ce sont des figures fortes, monstrueuses, violentes ou idéales. Les desseins des protagonistes sont souvent noirs, ils sont à la recherche de ce qui leur permettra de s'assurer le pouvoir et l'influence sur autrui. Nous sommes dans un univers du faux-semblant, de la double identité. Ce portrait de Sarah nous le confirme : « Nous ajouterons que celle-ci joignait à une merveilleuse beauté de rares dispositions pour les talents les plus variés, et une puissance de séduction d'autant plus dangereuse qu'avec une âme sèche et dure, un esprit adroit et méchant, une dissimulation profonde, un caractère opiniâtre et absolu, elle réunissait toutes les apparences d'une nature généreuse, ardente et passionnée. »

La ville de Paris apparaît comme la pierre angulaire de la construction romanesque du feuilleton. Eugène Sue conçoit au quotidien, en suivant un plan général et en découvrant la capitale, un ouvrage qui prend sa source dans la grande ville avec ses arcanes, ses jargons, ses légendes, ses machinations mais, aussi et surtout, en suivant ses propres coups de génie, son inspiration. Le mélodrame n'est pas loin. Le roman apparaît ici à la fois fort, imaginatif et captif de la forme, de la régularité imposée par la publication et la fidélisation des lecteurs. La construction romanesque devra être capable de s'adapter à la presse pour s'imposer sous la forme d'épisodes, trouver sa place et participer à l'explosion de la diffusion des journaux. Les rebondissements devront être fréquents, le suspens devra donner l'envie au lecteur d'acheter le numéro suivant (ou de ne pas résilier son abonnement). Les surprises devront créer l'événement, au même titre que l'actualité, et parfois même en s'y substituant ou en s'y enchaînant. Les aventures devront être suffisamment simples et compréhensibles pour être suivies par le plus grand nombre tout en donnant la sensation au lecteur d'appartenir à un groupe restreint d'initiés aux coulisses de la vie publique et de la finance, ou encore d'une société secrète. Des héros comme Rodolphe ou Fleur-de-Marie restent ancrés dans les mémoires des lecteurs du XIXe siècle et au-delà.

L'œuvre d'Eugène Sue fut, en son temps, un véritable phénomène de société et assure un retentissement exceptionnel au *Journal des débats*. Frédéric Soulié, un autre feuilletoniste, assure également les beaux jours d'une presse en pleine croissance mais aussi Ponson du Terrail avec son héros récurrent, Rocambole.

Dans une veine proche, on trouvera encore les romans de Georges Ohnet dont *Le Maître de forges* a encore été récemment adapté à la télévision, en raison sans doute de la facilité qu'il peut y avoir à en tirer un scénario grâce à sa structure efficace et à des personnages facilement identifiables. Il faut également citer Octave Feuillet qui écrivit notamment *Le Roman d'un jeune homme pauvre* et qui produisit de nombreux autres romans tombés en désuétude en raison de la propension de l'auteur à délivrer un véritable prêt-à-penser moral à ses lecteurs (ce que l'on appela ensuite, par calembour sur le nom de George Ohnet, le « roman honnête »). Dans de nombreux romans de cette époque il n'y a plus aucune création, il n'y a plus que la mise en œuvre de recettes propres à faire vendre. Une idée originale qui a eu du succès devient la matrice d'un nombre incalculable de productions sans intérêt pour l'histoire littéraire, si celle-ci a pour rôle de distinguer les chefs-d'œuvre, mais que doit considérer une histoire de la France littéraire, puisque c'était bien cette production-là qui était lue dans les chaumières... et souvent dans les salons.

Dans son originalité, qui ne la rattache vraiment ni au roman historique, ni au roman populaire, l'œuvre de Jules Verne est particulièrement significative de l'intérêt des écrivains et des lecteurs du XIXe siècle pour les sciences. Il développe la littérature de voyage en lui donnant toutes les dimensions du déplacement dans l'espace et dans le temps. Verne apporte à ses contemporains jeunes et adultes un divertissement tout autant qu'une éducation, une aventure humaine de qualité qui se fonde sur la découverte d'autres mondes, à l'instar de Chateaubriand, soixante ans avant. Il construit un récit où l'intrigue a toute sa place, comme dans le roman-feuilleton à la façon d'Eugène Sue. Au-delà du roman d'aventure et d'une forme de science-fiction, Verne consacre l'arrivée du monde des lettres dans l'univers de l'enfance et dans le monde industriel. C'est aussi l'annonce d'une nouvelle forme d'écrit à portée pédagogique qui, dans ce cas, passe par l'espace de la fiction romanesque. Les titres de ses romans sont, par eux-mêmes, révélateurs du fil conducteur souvent mathématique ou chronologique de l'action : *Cinq semaines en ballon, Vingt mille lieues sous les mers, Le Tour du monde en quatre-vingts jours.* Les thèmes choisis sont également mis en exergue, on peut le remarquer ici : *Voyage au centre de la Terre, Les Enfants du capitaine Grant.* Les romans de Verne s'inscrivent donc dans le siècle en proposant un regard original qui n'en utilise pas moins les ressorts traditionnels de la création romanesque et suscite la curiosité, l'esprit de conquête et le rêve chez ses lecteurs. Les personnages sont dessinés avec clarté et simplicité, la psychologie est développée dans l'action, les protagonistes ont des fonctions sans ambiguïté pour la bonne marche de l'intrigue, ils sont aisément identifiables.

Le roman de divertissement renaît, connaît une nouvelle jeunesse avec l'industrialisation qui mène à la société de consommation. L'individu, qui prend conscience des phénomènes sociaux grâce à la presse, a également besoin de se détendre à travers la découverte de sujets qui l'éloignent des contraintes de la vie quotidienne. Il lit donc avec plaisir des œuvres qui le font rêver et l'emportent dans des univers qu'il a soif de connaître. L'espace romanesque s'adapte donc à l'espace de la presse écrite et y trouve des thèmes et des techniques pour se ressourcer.

Le roman apparaît donc comme protéiforme et semble labourer complètement le vaste champ des idées qui s'ouvre à lui au début du XIXe siècle. Il prend ses marques dans un espace qui se métamorphose, explose ou se réduit comme peau de chagrin au gré de la volonté des romanciers. Le roman devient le révélateur, le réactif et le catalyseur de toutes les ressources de l'imaginaire humain. Il s'adapte à toutes les inventions et sa forme évolue à la fois dans la phrase, la mise en page et le volume.

La matière romanesque prend son envol dans une structure générale qui accueille toutes les organisations possibles de l'intrigue et de l'action. Le roman peut revêtir une forme très courte et se présenter comme le récit d'un conteur avec Chateaubriand ou George Sand. Il peut se développer à travers une longue lettre comme dans l'œuvre de Gautier ou même dans une correspondance fictive comme parfois chez Balzac. L'intrigue s'accommode également bien de chapitres brefs qui pourront éventuellement prendre place dans la presse. Le fil conducteur des actions peut se dérouler dans un cadre psychologique, intérieur aux personnages, sur le ton de la confidence et à la première personne, dans une toile qui se tisse sous les

yeux du lecteur. Il peut également apparaître dans une série d'actions extérieures que les personnages subissent souvent avec héroïsme dans une mise en scène exubérante et spectaculaire proche de la tradition théâtrale. Le mouvement et la dynamique de l'œuvre romanesque sont donc assurés, malgré la tendance à passer de l'expérience extérieure, avec ses obstacles et ses épreuves physiques, à l'expérience intérieure et ses difficultés psychologiques.

L'esthétique romanesque se développe avec une attention de plus en plus grande au mot, à sa force évocatrice, à sa disposition dans la phrase. Le réel et la poésie se croisent grâce au vocabulaire qui est mis en musique d'une façon remarquable. La recherche du Beau fait partie intégrante de nombreux romans qui ont pour objet d'être des représentations modernes de l'artiste en prise avec l'acte de création. Les descriptions des paysages, des objets, des machines se développent, alors que les portraits physiques et moraux sont de plus en plus recherchés. Les récits conservent la fonction magistrale de lier, de donner son mouvement à l'œuvre romanesque. Les dialogues apportent toujours le témoignage efficace de la parole rapportée qui persuade, confine le lecteur dans l'impression de vraisemblance et qui permet de conquérir le lecteur le temps d'un roman. Les documents de toutes les formes s'intègrent à l'espace de la fiction en guise de preuve du réel, qu'il s'agisse de lettres, d'une partition de musique ou de la reproduction d'une épitaphe.

Les personnages romanesques, qu'ils soient des héros ou des êtres communs, ont acquis une place remarquable dans l'espace de la fiction. Le portrait d'un être apparemment sans intérêt peut prendre autant d'importance dans le roman que celui d'un personnage qui s'est distingué par une attitude courageuse. Le roman devient l'espace du quotidien en conservant sa part de rêve avec des personnages aux parcours édifiants. Le roman peut être un portrait ou un autoportrait. L'individu dans la foule trouve des représentations intéressantes de sa propre existence. Du statut de personnage romanesque, certains protagonistes, par le réalisme du portrait, sont prêts à prendre le statut de personne.

Les thèmes romanesques s'orientent vers la connaissance de l'individu et de son milieu, en même temps qu'ils continuent de restituer les motifs plus traditionnels du roman : l'amour, la mort, le bien et le mal. L'industrialisation, l'économie et le travail complètent le dispositif.

Les romans de l'individualisme permettent donc d'insister sur la prise de conscience de l'identité, de la densité des personnages et des possibilités qu'ils offrent au mouvement romanesque. Les romans fresques mettent en relief l'expérience du roman total, de l'utilisation de l'espace de la fiction pour tout écrire, tout savoir et tout suggérer dans une volonté quasiment scientifique. Les romans de la conscience sociale sont les témoins du siècle, de la recherche de valeurs humaines. Les romans du divertissement perpétuent une tradition populaire qui trouve un nouveau support avec la presse.

Le roman a atteint sa maturité au XIX[e] siècle. Il a donné aux romanciers l'occasion d'utiliser un remarquable moyen d'expression qu'ils ont apprivoisé et fait vivre avec talent. Le roman est l'une des formes modernes de l'espace de la fiction parce qu'il est capable de s'adapter et d'évoluer avec son temps tout en conservant ses acquis.

BIBLIOGRAPHIE

BANCQUART M.-C., *Jules Vallès*, Paris, Seghers, 1971.

BARDÈCHE M., *Balzac romancier*, Paris, Plon, 1940 ; *Une lecture de Balzac*, Genève, Les Sept Couleurs, 1964 ; *Stendhal romancier*, Paris, La Table Ronde, 1947 ; *L'Œuvre de Flaubert*, Genève, Les Sept Couleurs, 1974.

BLIN G., *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954.

BORNECQUE J.-H., *Les Années d'apprentissage d'Alphonse Daudet*, Paris, Nizet, 1951.

BORY J.-L., *Eugène Sue, le roi du roman populaire*, Paris, Hachette, 1962, rééd. 2000.

BOSSIS M., *À la recherche de George Sand. Écriture romanesque et expression de soi*, Univ. Paris IV, 1987.

BUTOR M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard « Folio Essais ».

DIDIER B., *Sénancour romancier*, Paris, SEDES, 1985.

HOFER H., *Barbey d'Aurevilly romancier*, Berne, A. Francke, 1974.

KUNDERA M., *L'Art du roman*, Paris, Gallimard « Folio ».

LUKÁCS G., *Le Roman historique*, tr. fr., Paris, Payot, 1965.

PIROUÉ G., *Victor Hugo romancier*, Paris, Denoël, 1965.

POULET G., *Benjamin Constant par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1968.

QUEFFÉLEC L., *Le Roman-feuilleton*, Paris, PUF « Que Sais-Je ? », 1986.

RAIMOND M., *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966 ; *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin « U », 1981, rééd. 1996.

REY P.-L., *L'Univers romanesque de Gobineau*, Paris, Gallimard, 1981.

RICATTE R., *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, A. Colin, 1953.

SCHAPIRA M.-C., *Le Regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Presses universitaires de Lyon, 1984.

TADIÉ J.-Y., *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.

VIAL A., *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954.

ZAYED F., *Huysmans peintre de son époque*, Paris, Nizet, 1973.

Le roman au XXe siècle

Pierre-Louis REY

CRISE OU MORT DU ROMAN (1913-1930) ?

Succédant aux certitudes des naturalistes, qui voyaient dans le roman un moyen de s'interroger sur l'homme et de guérir les maux de la société, et aux tentatives des symbolistes, dont la quête d'une émotion instantanée se situait aux antipodes

des traditions du genre, la réflexion sur le roman tourne, durant les premières décennies du XXe siècle, autour de l'idée de crise. « La crise du roman » : c'était le titre d'articles d'Henry Bordeaux dans *Le Correspondant* du 25 février 1902, puis de L.-A. Daudet dans *L'Action* du 23 juillet 1910. Le mot fait plus encore florès pendant la décennie qui suit la Première Guerre mondiale. Que ces années 1920 soient celles de la parution des derniers volumes d'*À la recherche du temps perdu*, de Proust, ou des *Faux-Monnayeurs*, de Gide, ne tarit pas le débat. D'abord, Proust et Gide n'ont pas affirmé d'emblée une vocation de romanciers. Ensuite, l'ambition de leurs œuvres est si considérable que les contemporains se demandent si elles renouvellent le genre romanesque ou le conduisent à une impasse. « Suis-je romancier ? » s'interroge Proust en 1908 quand il entreprend la *Recherche*. Il est vrai qu'à cette date, il n'a pas encore inventé la scène de la matinée chez la princesse de Guermantes, qui donnera une conclusion romanesque à ce qui était peut-être au départ un essai sur la méthode de Sainte-Beuve. Mais *À la recherche du temps perdu* demeure, dans son état final, une œuvre trop composite pour dessiner un avenir aux apprentis-romanciers. Au reste, *Le Temps retrouvé* annonce la naissance d'une « œuvre » idéale, non celle du roman que nous venons de lire. Quant à Gide, son expérience des *Faux-Monnayeurs* n'aura pas de lendemain, même s'il appelle commodément « roman », dans son *Journal*, *L'École des femmes* qu'il publiera peu de temps après.

À la belle santé qui inspirait *La Comédie humaine* ou la fresque des *Rougon-Macquart*, certains opposent un courant de la maladie qui se serait insinuée dans la littérature à partir des réussites de Dostoïevski. Proust n'a pourtant pas attendu de connaître le grand maître russe pour mettre en œuvre sa propre névropathie, et dans *La Prisonnière*, épisode de la *Recherche* publié après sa mort, il célèbre, dans les pages où il le cite, une rencontre plutôt qu'une influence. Mais Gide, revenu de la foi lyrique de Nathanaël, ou d'autres écrivains de moindre calibre ne se seraient peut-être jamais aventurés dans le roman s'ils n'avaient d'abord découvert *L'Idiot* ou *Les Frères Karamazov*.

On se gardera de tailler les périodes littéraires à la hache. Le naturalisme porte ses fruits au-delà de 1900 : Charles-Louis Philippe lui doit sans doute beaucoup, non pour son ton humoristique et désabusé, mais pour le choix de ses sujets ; Henry Céard, ami de Zola, publie en 1906 *Terrains à vendre au bord de la mer*, roman d'un naturalisme aux couleurs sombres, et même *Le Feu* (1916), d'Henri Barbusse, semble hériter des techniques et de la vision du « roman expérimental ». Mais à l'inverse, Flaubert avait, cinquante ans avant *Le Feu*, fondé une sorte de modernité du genre romanesque ; puis, sa névrose l'emportant sur un souci de la forme lui-même pathologique, il avait légué ce *Bouvard et Pécuchet* inachevé dont la monstruosité semblait prédire, à sa façon, la mort du roman.

Toute crise suppose des lendemains, souvent féconds. Mais il arrive aussi que des genres littéraires périssent. Le roman serait-il promis au même destin que l'épopée ? « Le Roman se meurt », écrit Paul Gsell en tête d'un article de *La Grande Revue* (août 1928), phrase qui sonne, à la rigueur, comme une mise en garde. Plus catégorique, Emmanuel Berl a annoncé un an plus tôt « La Fin du roman » (*Derniers Jours*, 10 avril 1927). La mort de l'épopée s'interprète aisément comme la conséquence de la fin d'un cycle de l'Histoire. Soumettrons-nous le roman au même

type d'analyse ? S'il en est ainsi, la mutation ne saurait s'accomplir en une génération et il faudrait, pour l'évaluer, plus de recul encore que nous n'en avons. À constater que le roman n'en finit pas de mourir, on témoigne aussi bien en faveur de sa santé de fer. Mais plus sérieusement, on reconnaîtra que la confiance dans le développement économique qui accompagna et soutint l'œuvre de Balzac ou la foi dans la Science qui justifia celle de Zola n'ont pas d'équivalent dans les trente premières années du XX[e] siècle. Le repliement sur soi de l'individu ouvre la voie, chez les symbolistes ou leur postérité immédiate, à des œuvres condamnées à la marginalité, comme *Sixtine ou la vie cérébrale*, de Remy de Gourmont. Jusqu'à preuve du contraire, le roman suppose la confrontation de l'individu avec la société ou le monde extérieur en général ; mérite-t-il encore ce nom quand il met l'individu aux prises avec lui-même, avec ses seules idées ou ses seuls fantasmes ?

Rendant frivoles les événements de la vie cérébrale, la guerre oblige d'ordinaire l'individu à sortir de lui-même. Mais l'ampleur et l'horreur du conflit de 1914-1918 furent telles qu'elles empêchèrent cette fois qu'on le célébrât comme un exploit collectif. Et si les valeurs de la société s'en trouvèrent, la paix enfin revenue, fortement ébranlées, les retombées littéraires furent toutes différentes de ce qu'elles avaient été au sortir des guerres de Napoléon. Après 1815, l'individu avait cherché un nouvel équilibre au sein de la société ainsi que ses racines dans l'Histoire, conçue comme un mode d'explication du présent et une source d'enseignements pour l'avenir ; la montée de la bourgeoisie et le développement de la presse aidant, le roman y gagna sa suprématie dans le domaine de la production littéraire. Après l'armistice de 1918, les romans de guerre, s'ils furent beaucoup plus nombreux qu'au lendemain de l'Empire, apparurent plutôt, sous la forme de témoignages déguisés ou distanciés (ce qui est encore une des fonctions du roman), comme autant de voyages singuliers au bout de l'horreur, et la conviction qu'il s'agissait de « la dernière », au lieu de prêter aux bilans, détourna plutôt de l'intérêt pour l'Histoire.

Surtout, la faillite des valeurs traditionnelles poussa beaucoup d'écrivains (en particulier quand ils étaient trop jeunes pour avoir été au front) à les tourner en dérision plus encore qu'à en chercher de nouvelles ; se libérant par les puissances du rêve et du surnaturel des contraintes du monde réel, rejetant la logique qui gouvernait jusqu'alors l'ordre du récit, les surréalistes ne pouvaient que crier « Mort au roman », au point que Louis Aragon devra avoir quitté le groupe pour s'affirmer vraiment romancier. La guerre a aussi alimenté le sentiment et souvent l'espoir (la « grande illusion ») que les classes sociales mêlées dans les tranchées étaient en voie de disparition. Sans l'ambition de gravir les échelons, point de Julien Sorel, point de Rastignac. C'est, pour le moins, un certain type de roman qui aurait été alors en voie d'extinction. Mais, creusant plus que jamais un fossé entre les riches et les pauvres, le krach de 1929 éteindra ce rêve. Si l'on fixe un peu arbitrairement autour de l'année 1930 la fin de cette période de crise du roman, on devra bien constater que sévit alors une autre crise – une vraie, a-t-on envie de dire, de celles qui ne nourrissent pas les colloques littéraires, mais qui affament les chômeurs et les jettent à la rue.

POUR UN « ROMAN D'AVENTURE »

Se posant en rivale du *Mercure de France* de Remy de Gourmont, *La Nouvelle Revue française* tente dès sa fondation, en 1909, de s'ouvrir aux influences étrangères tout en respectant une tradition française de l'ordre et de la clarté. Dostoïevski et Mme de Lafayette unis dans la même chapelle, en somme. Dans un même laboratoire, en tout cas. « Peu d'époques et de milieux ont été plus chargés d'inventions romanesques que *La Nouvelle Revue française* en 1913 », écrira Albert Thibaudet dans un numéro anniversaire de la revue, vingt ans après sa création (1er mars 1929). Oui, mais lui-même, critique de grand talent, ne fut jamais un créateur, et Jacques Rivière, qui donne en cette année 1913 une passionnante étude, répartie sur trois numéros de la revue (mai, juin, juillet), intitulée « Le Roman d'aventure », n'achèvera qu'un roman (*Aimée*, publié en 1922). Parmi les grands noms associés avant la guerre au sommaire de la NRF, Péguy et Claudel ne sont pas tentés par le roman, Valéry le condamne, et Gide, après avoir récemment publié des récits brefs comme *La Porte étroite* (1909) ou *Isabelle* (1911), appelle « sotie » *Les Caves du Vatican* (1914), où il laisse plus libre cours à sa verve et à son imagination. Glissons sur son refus de publier *Du côté de chez Swann*, qui eût contribué aux « inventions romanesques » de ce « comptoir d'édition » de la NRF, bientôt mieux connu sous le nom de Gallimard : la bévue, comme on sait, sera rattrapée pendant la guerre.

Aux sommaires de *La Nouvelle Revue française* d'avant-guerre figure aussi parfois le nom de Giraudoux. Proust s'avouera « enchanté » par sa *Nuit à Châteauroux*, court texte publié dans le numéro de juillet 1919. Il évoquera dans *Le Côté de Guermantes* un « nouvel écrivain » chez qui les « rapports entre les choses » sont si inhabituels qu'on ne comprend d'abord rien à ce qu'il écrit, et qui est en train de détrôner Bergotte, condamné à ne plus faire que du Bergotte. En clair, le génie de Giraudoux démode le talent d'Anatole France. Mais, en 1913, Giraudoux en est encore à faire ses gammes de romancier avec *Simon* qui, devenu après la guerre *Simon le pathétique*, ressemblera plus à un recueil de nouvelles qu'à un vrai roman.

À la même époque, Anatole France publie, avec *Les Dieux ont soif* (1912) et *La Révolte des anges* (1914), ses tout derniers romans. *Les Dieux ont soif* est presque le dernier fleuron d'une tradition du roman historique inaugurée près d'un siècle plus tôt : le genre ne survivra, en France du moins, que sous d'autres formes. Quant à *La Révolte des anges*, elle s'apparente à l'opéra-bouffe, à la fable et au pamphlet. *Jean Barois* (1913) explore un passé encore proche : Roger Martin du Gard y fait montre d'une relative audace en composant par scènes dialoguées ce roman qui analyse la crise d'un individu au temps de l'affaire Dreyfus. Mais une initiative formelle ne vaut jamais que par l'inspiration qui la sous-tend, et on se dit aujourd'hui que la méthode du roman psychologique, mise au point par Paul Bourget, eût été mieux adaptée au sujet.

Dans le numéro de la *NRF* où paraît la dernière livraison de l'étude de Jacques Rivière sur le « roman d'aventure » (juillet 1913) commence aussi à paraître *Le Grand Meaulnes*, de son beau-frère Alain-Fournier. L'intrigue y est mise au service

d'une inspiration avant tout poétique, l'auteur s'y dévoilant presque sans masque au travers de son héros, tandis que ses autres personnages visent moins à donner une illusion de réel qu'à figurer ses rêves. L'ascendance du *Grand Meaulnes* est à chercher du côté de la *Sylvie* de Nerval, sa descendance dans les romans de Giraudoux, peut-être aussi dans ceux de Julien Gracq.

L'étude de Rivière se présente d'abord comme un acte de décès du symbolisme. L'œuvre symboliste se passe, selon lui, pour « plus de la moitié » dans l'esprit de son auteur ; elle a pour sujet des émotions, toutes simultanées, qui ne sont pas classées par l'intelligence ; elle exige que les mots soient choisis non seulement en fonction de leur sens, mais de leur pouvoir émotif ; enfin, œuvre subjective, on ne peut la lire qu'avec son âme. Aux yeux de Rivière, la littérature doit renouer avec le plaisir qu'on éprouve à vivre au milieu des hommes et des événements du monde. Au roman est particulièrement dévolue la mission de traduire non plus seulement des émotions, mais des actes. S'inspirant de la méthode de Descartes, le romancier doit créer une œuvre qui sera « parfaite et achevée en toutes ses parties » ; aussi sera-t-elle d'essence classique.

Elle doit cependant viser non à la vérité, mais à la beauté. Un peu comme les peintres cubistes (qui, selon Rivière, ne s'y efforcent encore qu'avec maladresse), le romancier doit, en utilisant dialogues, rencontres, incidents en tous genres, montrer la réalité sous toutes ses facettes. Tandis que le symboliste était « en état de mémoire », le romancier sera en « état d'aventure ». Son œuvre sera longue (il n'est pas vrai qu'un roman puisse être à la fois « court et bon », affirme Rivière), elle n'aura pas les vertus de « composition rectiligne » et de « simplicité » qui ont été jusqu'à présent reconnues aux romans français. En des formules presque prophétiques, Rivière explique comment les traits du personnage doivent précéder son essence et comment le lecteur doit le connaître grâce à son comportement. « Un roman d'aventure, c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. À aucun moment on n'y voit le présent sortir tout fait du passé ; à aucun moment le progrès de l'œuvre n'est une déduction. » Si cette définition marque une rupture avec le roman psychologique plus encore qu'avec l'esthétique symboliste, Rivière prend soin de préciser que l'aventure constituant « la forme de l'œuvre plutôt que sa matière », il y a place pour un « roman psychologique d'aventure » qui peindra le « développement spontané des âmes ». Il est remarquable, enfin, qu'il trouve dans la littérature étrangère (De Foe, Dickens, Emily Brontë, Stevenson, Dostoïevski) les seuls modèles capables d'inspirer le roman français de l'avenir.

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

On a parfois lu l'étude de Rivière comme une mise sur orbite du roman d'Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes* mérite en effet doublement le titre de roman d'aventure – aventure d'une âme d'adolescent concrétisée par une aventure géographique riche en événements. Mais le rêve du héros s'épuise trop vite, au contact du réel, pour fournir la matière de ce long roman que Rivière appelle de ses vœux et, tributaire d'un enchaînement d'émotions plutôt que d'actes, son parcours ne rompt

pas totalement avec l'esthétique symboliste. Plus qu'« à la recherche du sentier perdu » (titre d'un chapitre du *Grand Meaulnes*), l'écrivain devra se mettre à la recherche du temps perdu pour connaître une grande aventure romanesque.

À en juger superficiellement, Proust, qui publie en novembre 1913 le premier épisode *(Du côté de chez Swann)* d'*À la recherche du temps perdu*, va à l'encontre des principes du « roman d'aventure ». On pourrait effectivement formuler l'inspiration de son roman grâce au vers de *L'Après-midi d'un faune*, de Mallarmé, « O Nymphes, regonflons des souvenirs divers », cité par Rivière comme un type parfait de l'esthétique symboliste. La subjectivité s'exagère au reste, chez Proust, en une forme de solipsisme, tant les événements (fussent-ils aussi considérables que la guerre ou l'affaire Dreyfus) semblent ne trouver intérêt que dans la mesure où ils sont réfractés par une conscience afin de servir l'œuvre à venir. La richesse d'*À la recherche du temps perdu* vient toutefois de ce que le narrateur y donne si bien vie aux individus, aux milieux sociaux qu'il côtoie ainsi qu'aux événements qu'il traverse que le roman est aussi une « comédie humaine » du tournant des deux siècles. Le sentiment d'une brutale évolution des classes, qui fondera après la guerre le scepticisme de certains observateurs sur l'avenir du roman, Proust en a été pénétré avant tout autre parce que, fasciné par l'aristocratie, il a voué l'essentiel de ses préoccupations à une caste en voie de disparition. Mais les tours de kaléidoscope que décrit la *Recherche* n'aboutissent pas à un nivellement social : aux prestiges du nom et même aux hiérarchies reposant sur l'argent survit la volonté farouche et creuse des individus et des groupes sociaux de se distinguer les uns des autres. Parce qu'il se nourrit moins de réalités que d'illusions, le snobisme est un moteur romanesque plus sûr que la volonté de puissance ou d'affirmation de soi. Le jour où tous les Julien Sorel auront la possibilité de devenir évêques ou généraux, l'envie chatouillera encore des Mme Verdurin d'accéder à des noblesses qu'on inventera, s'il le faut, pour les rendre désirables.

« Plaisir d'être au milieu de tous les événements du monde », « plaisir d'être au milieu des hommes » : voilà, selon Rivière, ce qu'ont essentiellement perdu les symbolistes. Dans tous les volumes de la *Recherche*, ce plaisir inspire au contraire à Proust un art du portrait digne de la tradition des moralistes classiques, une subtilité dans les analyses psychologiques où certains dénoncent un excessif exercice de l'intelligence, un goût pour l'observation et l'analyse sociologique qui donne au roman ses vertus comiques, une curiosité pour les événements de l'époque (innovations scientifiques et techniques aussi bien que mutations politiques) qui lui assure une valeur de témoignage. Poète du moi ou Saint-Simon de la IIIe République : Proust réussit à être à la fois l'un et l'autre. Si l'on admet que l'aventure mérite encore ce nom quand elle est intérieure, celle que raconte la *Recherche* s'impose aux yeux de tout créateur artistique comme la plus passionnante qui soit. Par son extraordinaire longueur, elle exauce les vœux de Rivière. Apparentant par une référence à *Parsifal* (gommée sur les brouillons) l'aventure de son héros à celle du héros de Wagner, qui devait tuer un cygne (Swann ?) et traverser de multiples épreuves (parmi lesquelles la tentation sensuelle des filles-fleurs) avant de parvenir au château du vieux Gurnemanz (Guermantes), Proust fit de sa longueur même une des qualités intrinsèques de son œuvre. Le Graal se mérite au prix de patience

et d'efforts : s'il s'offrait à Parsifal/Perceval au bout de deux cents pages, il perdrait tout prestige. De même ce Graal vers lequel s'avance en tremblant, en vue d'une « adoration perpétuelle », le héros de la *Recherche*, et qui s'identifie ici à une recomposition du temps grâce à laquelle son moi unifié va pouvoir se mettre à l'œuvre, s'enrichit-il des multiples expériences qu'il a dû d'abord traverser.

Si, à l'exemple des œuvres symbolistes, la *Recherche* se gonfle de souvenirs, elle ne se complaît pas à l'évocation du souvenir pour lui-même : les images, les bruits, les saveurs du passé y investissent la conscience à tel point que le mot même de « souvenir » paraît parfois inadéquat (l'expérience de la mémoire involontaire me « rappelle » en effet le passé en ce sens qu'il me le rend immédiatement présent) et ils développent leur pouvoir grâce à ces péripéties bouleversantes, ces rencontres imprévues, ces conversations dont Rivière souhaite que soit nourri le roman d'aventure. « Tout lui est bon ; elle accepte toute nourriture », écrit Rivière de l'œuvre moderne. La phrase de Proust se nourrit d'incidentes et de comparaisons montrant comment des lois toujours semblables gouvernent l'individu et la société, le monde végétal et celui des humains. Plus généralement, la *Recherche* a accepté et digéré (à peine, observeront certains puristes) des traités de botanique, des articles sur la mode féminine, un ouvrage d'Émile Mâle sur l'architecture religieuse au Moyen Âge, des conversations de diplomates, des chroniques sur la guerre. Aussi n'a-t-elle pas cette « belle composition rectiligne » et cette « simplicité » caractéristiques du roman français.

La comparaison par Proust de son roman avec une cathédrale a pu abuser en prêtant à croire à un agencement minutieux de ses sept parties. Il est vrai que, comme il l'a indiqué, la dernière page du *Temps retrouvé* se referme exactement sur la première de *Swann*. Mais les chapelles de l'édifice ont pris au fil du temps des formes et des volumes imprévisibles. Lorsque Proust meurt, après avoir inscrit le mot FIN, *Albertine disparue* est en pleine reconstruction. Les cathédrales de Chartres ou de Rouen sont-elles moins belles que Notre-Dame de Paris sous prétexte que leurs deux tours sont de styles différents ? D'aucuns préfèrent même celle de Strasbourg, dont l'inachèvement rend plus émouvant l'effort colossal vers le ciel de son unique clocher. Il est vrai que les deux « côtés » se répondent et que la marche finale du héros vers l'hôtel de Guermantes ressemble à une montée vers le chœur, où lui sera donnée la grâce d'écrire. Mais la beauté de l'édifice vient de la foi qui l'anime et des trésors qu'il contient, non des perfections de sa symétrie. Proust, qui ne souhaitait assurément pas qu'on conservât et analysât ses manuscrits, n'a pu prévoir que sa référence à la cathédrale prendrait grâce à eux une autre résonance : dans ces brouillons, où s'observe en particulier le travail d'amplification de la phrase, se superposent aussi des couches d'écriture distantes de plusieurs années, émergeant parfois jusque dans la version imprimée au point que celle-ci présente des incohérences chronologiques ou géographiques où s'apprécient, comme dans les nefs ou les cryptes de certaines églises, les étapes de sa composition.

C'est de l'esthétique, désuète en 1913, de l'impressionnisme que participe le plus visiblement la *Recherche*. Selon Rivière, l'impressionnisme « ne montrait que des façades, que ce que nous pouvions apercevoir de l'objet tandis qu'il passait devant nous, accompagné dans sa fuite par tous les autres : éclat éphémère d'un visage

dans une foule en marche, petite écume brève au sommet de la vague, signe de la main de quelqu'un qui s'en va». Au narrateur de la *Recherche*, le peintre Elstir (composé de Whistler, de Monet, de Helleu et de quelques autres) enseigne, dans le décor de la Côte Fleurie cher aux impressionnistes, à voir ces passages d'un éclat de lumière à un autre où se perd la démarcation entre les éléments, ou encore la fugace beauté des jeunes filles en fleurs ; mais il lui apprend aussi comment un peintre, mettant en composition ces instants émiettés, sublime l'espace perdu de son expérience grâce à l'espace retrouvé de son tableau. La *Recherche*, toutefois, s'apparente aussi à l'esthétique cubiste, plus proche selon Rivière du roman de l'avenir, en ce que, loin de se borner à la surface des choses et des êtres, elle les présente sous des facettes diverses, voire en apparence contradictoires, grâce à une infatigable investigation psychologique où se lit l'anxiété du narrateur et à une multiplication des perspectives qui met parfois en péril la cohérence du roman écrit à la première personne. Si Proust fait souvent référence aux impressionnistes, presque jamais aux cubistes, c'est parce que, une fois engagé dans l'écriture de la *Recherche*, il s'est sacrifié à son roman, au point de limiter sa curiosité d'amateur d'art aux œuvres et aux mouvements avec lesquels il pourrait prendre un recul suffisant pour les faire servir à l'itinéraire de son héros. De même, en musique, le *Pelléas et Mélisande* de Debussy marque-t-il dans le roman la pointe extrême de la modernité : à partir de 1902, Proust ne «découvre» guère que Stravinski, pour des raisons qui tiennent plus au spectacle des Ballets russes qu'à la musique elle-même.

Il reste que la *Recherche* ne consacre pas la suprématie du roman, ni même de l'œuvre littéraire en général, sur les autres formes d'art. La célèbre formule du *Temps retrouvé*, «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature», est placée dans la bouche d'un personnage (à l'évidence proche de son créateur) qui a trouvé ce moyen de réaliser sa vocation. Un grand peintre ou un grand musicien, dont l'aventure eût offert moins de possibilités au récit, auraient proposé, chacun en fonction de son génie, des formules aussi vraies aux yeux de Proust pour célébrer l'excellence de leur art. On supposera même que si, après avoir attribué à l'imaginaire Vinteuil le morceau de Wagner que joue l'orchestre chez la princesse de Guermantes, le romancier a finalement décidé de le déplacer du *Temps retrouvé* dans *La Prisonnière*, c'est en partie pour que l'apothéose que va connaître son héros grâce à la littérature ne soit pas concurrencée par un art plus immatériel et, qui sait, plus élevé.

L'APRÈS-GUERRE : GIDE ET LE ROMAN

En 1919, les jurés du prix Goncourt couronnèrent *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, deuxième épisode de la *Recherche*, à une courte majorité devant *Les Croix de bois*, de Roland Dorgelès, qui n'eût pas déshonoré leur palmarès. Préférer à l'émouvant témoignage d'un combattant une œuvre chargée d'émotions sensuelles et poétiques était, dans le contexte de l'époque, un choix courageux en faveur de la grande littérature. Réformé (malgré lui), Proust ne livrera son expérience indirecte de la guerre qu'à titre posthume, dans *Le Temps retrouvé* (1927) : elle y a surtout

pour vertu de frapper plus que jamais les opinions de subjectivité, d'éclairer la capitale d'une féerie digne des *Mille et une Nuits* tout en la menaçant du destin jadis réservé à Sodome.

Tous les romans qui paraissent après 1918 ne sont certes pas des romans de guerre. Blessé pendant les combats, Giraudoux publie en 1920 sous le titre *Suzanne et le Pacifique* une poétique robinsonnade au féminin, loin de cette guerre qu'il avoue, en tête d'*Adorable Clio* (paru la même année), avoir « caressée » chaque fois qu'il l'a pu. *Siegfried et le Limousin* (1922), fable où il appelle de ses vœux la fraternité franco-allemande, ou *Bella* (1926) où, sous des figures d'emprunt, le pacifisme généreux d'Aristide Briand est opposé au nationalisme haineux de Raymond Poincaré, constituent déjà des réflexions sur la manière de réconcilier les deux nations ennemies – réflexions avant tout poétiques, où le souci de l'intrigue cède tellement aux émotions et aux descriptions que Giraudoux ne mérita jamais vraiment le nom de romancier. S'il est vrai, comme le croit Valéry, qu'un sonnet ne saurait soutenir durant toute sa longueur une inspiration également élevée, comment un roman le pourrait-il ? Les premières pages de *Juliette au pays des hommes* (1924), par exemple, sont éblouissantes de poésie, d'esprit, de virtuosité (« Tous les diamètres entre les constellations étaient d'ailleurs cette nuit-là tendus à craquer »). Puis, linéaire et sinueuse à la manière de celle de l'*Angélique* de Nerval, la quête de Juliette s'essouffle, avant qu'on ait atteint les cent pages, en anecdotes, digressions bavardes, portraits à clés, et retrouve enfin sa hauteur au dénouement. Champion de 400 mètres, Giraudoux ne disputait jamais de courses de fond.

S'il fallait ouvrir une rubrique des romanciers anciens combattants, Blaise Cendrars y mériterait à tous égards une place de choix. Amputé du bras droit en 1915, ce Suisse engagé volontaire accomplit alors une extraordinaire mutation. Changeant de main, il change d'écriture ; ainsi le poète du *Transsibérien* devient-il essentiellement un prosateur et le romancier, entre autres, de *Moravagine* (1926) où les aventures du héros doivent toutefois, autant qu'à l'expérience du danger et de l'aventure, à la culture littéraire de l'auteur.

D'autres, qui n'ont pas fait la guerre, en ont pourtant reçu le choc. Dans *Le Diable au corps* (1923), Raymond Radiguet transpose l'aventure qu'il a connue à seize ans avec une femme mariée. Sur la liaison scandaleuse de Marthe (dont le mari combat au front) avec le héros-narrateur pèse une malédiction que le style détaché, volontiers aphoristique, de Radiguet étend aux méfaits de la passion en général, mais qui traduit avant tout la mauvaise conscience des gens de l'arrière (le héros a vécu la guerre comme « quatre ans de grandes vacances »). Cynique et moraliste (Choderlos de Laclos nous a appris qu'on peut être l'un et l'autre à la fois), l'auteur du *Diable au corps*, qui meurt à vingt ans (l'année de la publication de son roman) après en avoir achevé un second, *Le Bal du comte d'Orgel* (1924), est lui aussi un enfant du siècle.

Le conflit et la crise des valeurs morales qui lui a succédé ne suffisent toutefois pas pour occuper les esprits. « Ce qui intriguait Paris en ce moment, ce n'était certes pas la mort, c'était le *Monologue intérieur* », fait dire Giraudoux dans *Juliette au pays des hommes* (1924) à l'écrivain Lemançon, possible avatar de Paul Bourget. Depuis 1920, Valery Larbaud agite cette question à propos de l'œuvre de Joyce, qui

attribue lui-même la paternité du procédé à Édouard Dujardin, dont on réédite en 1925 Les *Lauriers sont coupés* (1887), curieux petit roman entièrement monologué. À l'origine du monologue intérieur, Gide trouve plutôt Dostoïevski et Robert Browning ; lui-même en fait un large usage dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925).

L'unique roman de Gide se présente comme une tentation d'approcher du « roman pur » (pendant de cette « poésie pure » à laquelle aspire à la même époque l'abbé Brémond), doublée d'une réflexion de l'auteur *(Journal des Faux-Monnayeurs)* sur son impossible pari. Mais à l'intérieur même du roman figurent des fragments du journal intime d'Édouard, personnage de romancier qui vise un but voisin de celui de son créateur. Gide prenait ainsi le risque qu'on confondît sa propre vision avec celle de son héros, confusion qu'il repoussera énergiquement (« Je prétendais au contraire démontrer le caractère même d'Édouard par ses peintures », *Journal*, au 17 mars 1931). Pour l'essentiel, le journal d'Édouard illustre bel et bien l'impasse où s'est placé le romancier, réitérant à l'occasion ses insuffisances. Ainsi, racontant dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* l'anecdote d'un gamin qui vole un livre à l'étal d'un libraire, Gide note qu'il serait intéressant de la faire raconter par le gamin lui-même ; même réflexion d'Édouard dans le roman ; le changement de perspective jugé souhaitable, et de nouveau différé, n'entre décidément pas dans le registre de l'univers romanesque de Gide. L'art du monologue intérieur demeurera chez lui, comme chez tant d'autres, une mise en forme de l'égotisme. Se pose dès lors la question : un roman a-t-il chance d'être réussi quand (à l'inverse de la *Recherche*) il raconte l'histoire de son échec ?

« Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman », écrit Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, formule développée dans le roman grâce au journal d'Édouard. La description, à plus forte raison les dialogues rapportés et les événements extérieurs (qu'il voudrait voir réservés au cinéma), ne sont pas du ressort du romancier. À l'inverse, les fragments de journaux intimes et les lettres sont consubstantiels à l'art du roman. Au total, avec *Les Faux-Monnayeurs*, Gide fraie la voie à ces « romans-dossiers » (Michel Mohrt) qu'écrira Martin du Gard, ou encore Montherlant avec *Les Jeunes filles*, mais il refuse le roman fourre-tout prôné par Rivière. Pour éclairer ce distinguo, on se référera à ses préférences littéraires : Stendhal, à ses yeux, s'est plus que Balzac approché de l'idéal du « roman pur ». Aujourd'hui, nous avons coutume de trouver encore plus pur l'idéal flaubertien de l'« auteur invisible » : avec ses intrusions d'auteur, le récit stendhalien entraîne plutôt du côté du conte. Mais les débats de l'auteur avec lui-même (monologues superposés à ceux des personnages) ou avec son lecteur afin de lui indiquer l'orientation de l'histoire et ce qu'il faut penser des personnages, appartiennent pour Gide à l'essence même du roman. Chez Stendhal, il admire aussi le fait que « jamais une phrase n'appelle la suivante ni ne naît de la précédente. Chacune se tient perpendiculairement au fait ou à l'idée » *(Journal des Faux-Monnayeurs)*. Le voici cette fois proche de Rivière, qui souhaitait que dans un roman, le présent ne sorte pas tout fait du passé. Au prix d'un long travail, Gide s'ingénie à retrouver cette spontanéité d'écriture qu'il admire chez Stendhal et qui est indissociable de son éthique d'une disponiblité constante de l'individu.

Vers la fin de sa vie, Gide regrettait qu'on jugeât l'ensemble de son œuvre d'un point de vue moral plutôt qu'artistique. Mais, à l'instar d'Édouard, c'est en creusant « l'essence même de l'être » que le romancier des *Faux-Monnayeurs* vise à renouveler la littérature. Au total, la signification plus ou moins transparente de certains noms (Profitendieu, Passavant) et l'effort démonstratif du romancier qui joue un peu lourdement à cache-cache avec le lecteur tirent l'œuvre du côté de la fable, et les problèmes moraux qu'elle illustre (sincérité, responsabilité des adultes envers les adolescents...) sont traités avec une circonspection qui fait regretter la grâce de *Paludes* (1895). La moindre scène s'alourdit d'intentions. Ainsi, quand Olivier s'étonne que Bernard ait eu l'audace de fuir le foyer familial (« C'est énorme, ce que tu fais là ! »), le romancier enchaîne : « Il ne déplaît pas à Bernard d'étonner un peu son ami ; il est surtout sensible à ce qui perce d'admiration dans cette interjection, mais il hausse de nouveau les épaules », écrasant par son commentaire une réplique et un geste par eux-mêmes éloquents. Malgré son souci que le roman ne soit pas « cramponné à la réalité », Gide ne néglige pas les effets de réel. Ainsi de menus incidents révèlent-ils la psychologie des personnages. Mais pourquoi faut-il que lorsque le fauteuil de Laura replie ses pieds « comme fait l'oiseau sous son aile », le romancier gâte cette jolie trouvaille en poursuivant par : « ce qui est naturel à l'oiseau mais insolite et regrettable pour un fauteuil ; aussi celui-ci cachait-il de son mieux cette infirmité sous une frange épaisse ». Le récit de la chute qui précipitera Laura dans les bras de Bernard occupe toute une demi-page. On croirait parfois que Gide donne par l'absurde à son lecteur la nostalgie de ce roman idéal où se croiseraient sans pesanteur de pures aventures du cœur et de l'esprit.

« Il est beaucoup plus intéressant que je ne le savais », écrit Gide, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, au sujet de Profitendieu. Cette découverte par le romancier, à mesure que progresse son œuvre, de la vraie nature des personnages qu'il a imaginés peut passer en revanche pour un indice de modernité des romans de la période. Si Vautrin a cheminé, au fil de la *Comédie humaine*, dans l'imagination et le jugement de Balzac, celui-ci n'en prend pas le lecteur à témoin. Comme Gide, Mauriac se fait spectateur du déroulement de son œuvre, s'étonnant par exemple que le désir incestueux y tienne une place aussi constante. Reprenant son dernier roman, *Un adolescent d'autrefois* (1968), il note : « La femme que j'y avais lâchée s'est découverte sous mon regard très différente de ce que je croyais qu'elle était. » Julien Green aussi ne sait pas trop où vont l'entraîner ses personnages ; il est vrai que lorsqu'il le confie à Gide, celui-ci le soupçonne de vouloir lui complaire (*Journal*, au 12 juin 1928, et aussi au 11 ou 12 avril 1929).

Découvrir progressivement ses personnages, c'est en fin de compte se découvrir soi-même et vérifier que, selon le mot de Goethe, l'écrivain qui finit un livre est un tout autre homme que celui qui l'a commencé. Si, à l'image de ces « parbleu » qui émaillent les dialogues, *Les Faux-Monnayeurs* prennent en ce début du XXIe siècle un air plutôt vieillot, on y puise des questions encore actuelles sur le genre romanesque ; on mesure surtout comment la quête égotiste et morale poursuivie avec persévérance par Gide dans le *Journal* devait, un temps au moins, se développer grâce à l'invention d'une action et de créatures imaginaires, donc passer par l'expérience du roman.

EXTÉRIEURS, INTÉRIEURS

Il est paradoxal que ce soit en jouant avec les virtualités du « je », considéré tantôt de l'intérieur (en particulier par le monologue), tantôt de l'extérieur (par l'intervention du narrateur), bref en explorant les possibilités du genre romanesque, que Mauriac se soit exposé à l'anathème de Sartre : dans un article fameux (« M. François Mauriac et la liberté », recueilli dans *Situations I*), celui-ci voit dans ces changements de points de vue une tricherie et décrète que Mauriac n'est pas « un romancier ». Nommément visée, l'héroïne de *Thérèse Desqueyroux* (1927), dont la destinée continue de hanter Mauriac à travers des nouvelles *(Thérèse chez le docteur, Thérèse à l'hôtel)* et jusque dans *La Fin de la nuit* (1935), témoigne de l'art du romancier de communier avec un « monstre » tout en portant sur elle un regard. À considérer *Thérèse Desqueyroux* d'un seul point de vue formel, l'ouvrage offre, dans son va-et-vient d'une époque à l'autre et dans les variations de perspectives, un superbe exemple de virtuosité. *Le Nœud de vipères* (1932) s'expose moins aux reproches de Sartre. La confession du vieillard, qui s'annonce comme une lettre avant de s'élargir en un journal intime, puis en un roman à la première personne intégrant scènes et dialogues, n'autorise qu'à l'extrême fin du livre, après la mort du héros, le regard porté sur lui par les autres. Mais lui-même a analysé avec une telle lucidité son avarice sordide, sa fatuité, sa dureté de cœur, que tout regard extérieur devenait superflu. Alors que le récit personnel est censé économiser les conventions romanesques, c'est la sincérité à toute épreuve du vieillard, trop visiblement destinée à éclairer le lecteur, qui devient ici artificieuse, au point de gêner plus que ne feraient de simples ficelles du récit.

Mauriac avait trente-sept ans quand il trouva, avec *Le Baiser aux lépreux* (1922), sa manière de romancier, et près de quarante quand *Génitrix* (1923) lui valut la célébrité. Gide en a cinquante-six quand il publie *Les Faux-Monnayeurs*, Georges Bernanos trente-six quand paraît son premier roman, *Sous le soleil de Satan* (1926). À l'opposé des inspirations précoces d'Alain-Fournier ou de Radiguet, les grands romans semblent être, en ces années, les fruits de lentes maturations. Mais, sans revenir sur le cas de Gide, l'activité de romancier de Mauriac se ralentit beaucoup dans les années 1940, alors qu'il lui reste près de trente ans à vivre (son dernier roman, *Un adolescent d'autrefois*, qui est peut-être son chef-d'œuvre, ressemble plutôt à une autobiographie imaginaire). Le roman est plus encore une parenthèse dans la vie de Bernanos : il s'en détourne au bout d'une dizaine d'années, non pour découvrir plus directement son moi grâce à l'autobiographie, mais parce que l'interpellent, à partir de la guerre d'Espagne, les grandes affaires du monde.

Mauriac estimait que trois seulement de ses romans (*Ce qui était perdu*, 1930, *Le Nœud de vipères, Les Anges noirs*, 1936) méritaient d'être qualifiés de « catholiques » ; ceux de Bernanos le sont à tel point que l'exigence de la foi y rend un peu dérisoire toute réflexion sur les techniques narratives. Mal bâtie, d'autant qu'elle était le deuxième volet d'un grand roman dont le premier aboutit à *L'Imposture* (1927), *La Joie* (1929) est d'abord le portrait d'une sainte, inspiré de Thérèse de Lisieux.

Malicieuse et gaie, conduisant quand il le faut à 120 km à l'heure la vieille voiture de son père, Chantal de Clergerie est le contraire d'une bigote ; elle goûterait pleinement la joie si elle réussissait à en éclairer les médiocrités qui l'entourent. « Est-ce que je pourrai emmener mes chiens ? », répond-elle avec un rire douloureux à son père, « catholique irréprochable » qui la pousse vers le couvent. Autant que son père, ses chiens ont besoin d'elle. Émouvant réflexe de charité d'une sainte qui s'ignore, superbe réplique où s'apprécie le génie d'un écrivain. Que, à l'instar de Stendhal, Bernanos ait ignoré « l'*art* de faire un roman », on s'en persuadera par les efforts maladroits qu'il déploya pour mettre au point, dans *Un crime* (1935), une histoire policière.

Sans doute le journal fictif offrait-il à un écrivain peu doué pour trousser des intrigues et étoffer une galerie de personnages un moyen de jouer quand même le jeu du roman ; il reste qu'en choisissant pour héros un humble prêtre qui exerce la charité par sa présence et ses paroles plus encore que par ses actes et qui, de surcroît, redoute que son journal relève moins de l'examen de conscience que d'une complaisance envers soi-même, Bernanos a réussi avec *Journal d'un curé de campagne* (1936) une forme de gageure. *Monsieur Ouine* (publié en France en 1946, mais achevé à un chapitre près dix ans auparavant) déconcerte plus encore. Texte éclaté, d'une chronologie peu déchiffrable, où demeurent irrésolus certains points d'intrigue, *Monsieur Ouine* pourrait se lire aujourd'hui à la lumière des audaces du « nouveau roman », mais, loin de toute préoccupation formaliste, Bernanos a voulu suggérer que le monde demeurait une énigme si nous était soustraite cette clé essentielle qui est la présence de Dieu.

Au-delà des variations formelles auxquelles il se prête, le roman s'est donc imposé, au XXe siècle, comme le genre idéal de l'approfondissement spirituel. On fera exception pour le drame claudélien : par son ampleur, ses nuances et la part qu'y tient la confidence personnelle, *Le Soulier de satin* convainc que Claudel n'avait nul besoin de s'essayer au roman. Quant au reste, nous ne suggérons pas que la spiritualité de Breton ou de Valéry, qui refusent le roman, ou de Giraudoux, qui n'y touche qu'avec légèreté, soit inférieure à celle de Gide, de Mauriac ou de Bernanos ; mais la poésie ou le théâtre reflètent, dans leurs réussites les plus éclatantes, des inquiétudes qui se résolvent pour l'essentiel ailleurs ou autrement que dans le texte lui-même. La crise du roman aboutit en somme à ce résultat qu'on utilise le roman pour résoudre les crises morales et individuelles. Encore faut-il que la quête ne soit pas uniquement thérapeutique ou religieuse et qu'elle s'accompagne de la création d'un monde imaginaire où seront explorées des virtualités. Gide définit les deux voies ouvertes au romancier : « L'une, extérieure et que l'on nomme communément objective, qui voit d'abord le geste d'autrui, l'événement et qui l'interprète. L'autre qui s'attache d'abord aux émotions, aux pensées, et risque de rester impuissante à peindre quoi que ce soit qui n'ait d'abord été ressenti par l'auteur » (*Journal*, au 8 février 1927). Supprimons de la première définition la proposition « qui l'interprète » : nous voyons se dessiner un courant romanesque riche d'avenir.

Au cours des années 1930, le roman va profiter plus que jamais des apports de la psychanalyse. « La littérature doit être en avant de la psychanalyse, non en arrière », déclare en 1933 Céline, qui entretient avec elle des rapports ambigus,

mais féconds. Critique à l'égard de la théorie freudienne de l'inconscient, Sartre réagira surtout contre la caricature qu'en donnent les milieux universitaires traditionnels. Est en revanche rejeté catégoriquement l'usage de la bonne vieille psychologie et même de l'introspection. Aux yeux de Gide, pires que l'arbitraire « La marquise sortit à cinq heures » (début typique de roman stigmatisé par Valéry) sont les « X. se demanda longtemps si... » (*Journal*, au 1[er] août 1931). Sortir le roman de ces ornières, c'est pour certains le rendre à la littérature. Mais paradoxalement, d'autres que Gide croient y parvenir en empruntant au langage d'autres arts, en particulier du cinéma : aux romanciers sont alors proposés les modèles de ce que Claude-Edmonde Magny a appelé, dans une célèbre étude, « l'âge du roman américain ». La réaction d'inspiration esthétique se conjoint souvent, du reste, avec une approche moderne de l'homme et du monde, au nom de laquelle est bannie toute réflexion sur la conscience qui ne serait pas en situation. Ces deux motivations sont au cœur de l'attaque portée contre Mauriac par Sartre, philosophe existentialiste admirateur des romans de Dos Passos. Emprunter au cinéma pour rendre le roman plus littéraire paraîtra toujours moins saugrenu qu'emprunter aux mathématiques, ce que fera pourtant Raymond Queneau pour écrire *Le Chiendent* (1933), qui « se compose de 91 (7 x 13) sections, 91 étant la somme des treize premiers nombres et sa "somme" étant 1 », puis *Gueule de pierre* (1934) et *Les Derniers jours* (1936). On ne saurait opposer aux épanchements de l'âme barrière plus efficace et plus humoristique.

CARRIÈRES

Si le roman aide à résoudre une crise personnelle, il ne paraît guère possible d'y faire « carrière ». Quand Jean Paulhan traite Francis Carco et Pierre Mac Orlan de « truqueurs », on soupçonne qu'il met en cause cette habileté d'écriture et ce pouvoir d'invention qui permettent de produire pour ainsi dire à jour fixe. Mais l'art du romancier est fait aussi d'une capacité à observer. Carco, Mac Orlan, ou encore Roland Dorgelès sont avant tout des chroniqueurs qui ont fini par bâtir, comme sans y penser, une œuvre romanesque.

D'autres carrières de romanciers sont étayées par un programme, comme celui que développe Jules Romains à travers les vingt-sept volumes des *Hommes de bonne volonté* (1932-1947). Dès la parution des deux premiers tomes, l'entreprise force l'admiration d'André Thérive qui écrit en 1932 : « L'an dernier on parlait de la mort du roman. Cette année il n'est bruit que de son triomphe. Cela ne me paraît pas contradictoire. Car ce qui devait trépasser, c'était le fretin innombrable qui a nourri pendant plus de dix ans les imprimeurs, sinon les éditeurs ; et ce qui survit, avec gloire, ce sont les spécimens de la plus grande espèce, laquelle n'était pas menacée dans son existence, mais risquait d'être confondue avec la menuaille envahissante. » On est encore plus loin de la « menuaille » avec la noble ambition de Roger Martin du Gard, auteur des *Thibault* (1922-1940). Cette fresque a souvent été qualifiée de « roman-fleuve », concept à la mode dans les années 1930 et qu'on appliquera aussi bien à *Voyage au bout de la nuit* (1932). Aujourd'hui, l'expression

sonne de manière plutôt défavorable : à force de charrier des alluvions sur des kilomètres sans qu'on sache quelle inspiration le guide, le fleuve risque d'inspirer l'ennui. On rapprochera plus équitablement l'entreprise de Martin du Gard de celle de Zola, avec lequel il a en commun l'intégrité professionnelle et la patience au labeur. Les *Thibault* ont, comme les *Rougon-Macquart*, déclenché quelques polémiques qui n'avaient guère à voir avec la littérature ; aujourd'hui, on accorde unanimement à leur auteur un brevet d'estime qui fait un peu l'effet du pavé de l'ours.

D'une autre nature est la carrière de Georges Duhamel. Le héros auquel il a donné naissance dans *La Confession de minuit* (1920) poursuivra ses aventures dans les cinq volumes de *Vie et aventures de Salavin*, avant de céder la place à la *Chronique des Pasquier* (10 vol., 1933-1945). Médecin, poète et critique à ses heures, Duhamel conçut ses créations romanesques comme les éléments parmi d'autres d'une carrière de plus en plus orientée vers une croisade de défense de la civilisation française. On ne parlera pas davantage de carrière de romancier à propos d'André Maurois : auteur d'ouvrages historiques et de biographies de qualité, il lui arriva d'étendre ses talents au roman, notamment avec *Climats* (1928), dont l'habileté narrative et la délicatesse d'analyse ne sont plus à vanter.

Heureuse époque où un esprit pourvu d'expérience, de culture, de finesse et sachant écrire (au sens où l'entend l'Académie) pouvait composer un roman qui plût à la fois au public et aux meilleurs critiques ! Depuis près d'un demi-siècle, il faut choisir : se couler dans le moule, ou renouveler les formes ; plaire aux honnêtes gens ou aux théoriciens d'avant-garde. Écrivez d'un romancier qu'il est fin psychologue ou qu'il sait raconter une histoire, vous bouchez son avenir dans les programmes universitaires ; que son œuvre participe d'une vision déconstructrice du monde, vous mettez en fuite les abonnés des magazines. Depuis leur création, les prix littéraires ont rarement été décernés dans l'harmonie, mais leurs jurés, à partir des années 1950, sont plus que jamais soumis au grand écart. Fondé en 1958, le prix Médicis est, plus souvent que ses concurrents (Goncourt, Fémina, Renaudot), parvenu à le réduire. Il est facile de désigner des boucs émissaires : les auteurs et théoriciens du « nouveau roman », le groupe *Tel Quel* et la suite... Dès les années 1930 pourtant, le roman compte des empêcheurs de penser et d'écrire en rond. Le scandale qui agite l'académie Goncourt en 1932 à propos du prix refusé *in extremis* à Céline pour son *Voyage au bout de la nuit* porte les prémisses du divorce.

Nous n'abandonnerons pas la rubrique des carrières sans avoir évoqué celle de Colette. Commencée avec *Claudine à l'école* (1900), à peu près achevée avec *En pays connu* (1950), elle couvre juste un demi-siècle. Sa carrière au music-hall et ses divorces ont mieux fait connaître Colette du grand public que ses romans. Dès qu'une femme invente sa vie, on s'intéresse moins à son œuvre qu'à elle-même (ainsi la destinée exemplaire de George Sand fait-elle injustement de l'ombre à ses romans). Mêlant sans *a priori* de genres romans, récits, nouvelles et souvenirs, Colette a contribué sans rechigner à la confusion. Renée Néré, héroïne de *La Vagabonde* (1910) et de *L'Entrave* (1913), femme de lettres, divorcée et danseuse, est évidemment son double. Loi ordinaire de la création romanesque ? Mais tandis que Mauriac va chercher certaines de ses créatures au plus noir de lui-même, Colette

cultive avec les siennes une ressemblance d'épiderme, sensible aux richesses de la nature autant qu'aux plaisirs de l'amour. À Jean, qui lui demande pourquoi toutes les femmes trempent la main dans l'eau quand elles sont en bateau, Renée répond : «Je crois que toutes les femmes font à un certain moment les mêmes gestes ; devant un miroir, ou le long d'une eau claire, en passant près d'une fleur, une étoffe, un fruit très veloutés, elles obéissent à deux tentations, toujours les mêmes : se parer, ce qui veut dire offrir, et toucher, qui équivaut à prendre» *(L'Entrave).* La pudeur (ou la stratégie amoureuse) interdit à Renée d'ajouter que quand elles osent être elles-mêmes, les femmes éprouvent une tentation semblable devant le corps des hommes. Contrainte par l'hypocrisie sociale, qui veut qu'une femme honnête n'ait point de plaisir, la sensation se déplace vers d'autres fruits ou se change en narcissisme. Même si elle a assez de caractère pour braver la société en goûtant sans fard le plaisir charnel, la femme recueille encore comme un héritage l'interdit qui pèse sur son sexe et confère tout son prix au désir.

Expliquera-t-on en ces termes la spécificité féminine de l'écriture de Colette ? Son œuvre illustre ce que Verlaine appelait la «profondeur monstrueuse» de l'épiderme, dont fait l'expérience heureuse, dans *Le Blé en herbe* (1923), un couple d'adolescents, mais qui conduit aussi à l'histoire désabusée de *Chéri* (1920) ou tragique de *La Chatte* (1933). Si les héroïnes de Colette connaissent souvent la souffrance, celle-ci met à l'épreuve une force que sous-estime la sagesse populaire. Plus féminine que n'importe quelle femme, Saha, la chatte qui brise le couple d'Alain et de Camille en accaparant l'amour d'Alain, impose mieux encore sa force. «Quand j'entre dans la pièce où tu es seule avec des bêtes», disait mon second mari, «j'ai l'impression d'être indiscret» (*La Naissance du jour,* 1928). La présence des animaux chez Colette reflète entre eux et elle une histoire d'amour et mesure les mystères et les difficultés de la communication entre les humains.

En sacrifiant aux filiations un peu faciles, on situe Colette dans la descendance de Gyp (auteur d'une centaine de romans et, en 1927-1928, de *Souvenirs d'une petite fille*) et son succès semble préfigurer celui de Françoise Sagan, bien que celle-ci se réclame plutôt de Simone de Beauvoir. *Bonjour tristesse* (1954), écrit par Sagan à dix-neuf ans à peine, sera un événement littéraire et mondain. Témoin d'une génération vulnérable et désabusée, elle montrera au travers de son œuvre, à la différence de Colette, des femmes plus fragiles encore que leurs partenaires masculins.

ÉCRITURES POÉTIQUES

«Tout roman est une dépendance de la poésie. Ce qu'il y a, c'est que c'est plus ou moins visible» (André Malraux, Entretien avec Brian Thompson, octobre 1974). Seize ans après *Le Grand Meaulnes*, les premiers romans de Giono contribuent à leur tour à rendre évidente la connivence des deux genres. *Colline, Un de Baumugnes* (1929) et *Regain* (1930) forment une trilogie placée sous l'égide de Pan, dieu des bergers d'Arcadie dont le pouvoir se fait sentir ici dans la campagne de Haute-Provence, terre natale de l'auteur. On s'étonne aujourd'hui que certains critiques

aient, après la publication de *Colline*, souhaité que Giono se débarrasse à l'avenir d'un excès de particularisme régional et de l'empire des superstitions locales : nous savons bien que l'écrivain doit approfondir ses différences pour aspirer à l'universalité, et les superstitions qui font passer un vieillard mourant, Janet, pour responsable des fléaux qui s'abattent sur les Bastides sont non un ornement, mais le fond même de l'âme paysanne du roman. « Janet est étendu sous ses draps, raide et droit. Son corps étroit bossue la couverture grise comme une levée de sillon » ; l'image relie le personnage à la colline : « Pour l'heure elle est couchée comme un bœuf dans les herbes et seul le dos paraît. » « Le Panturle est un homme énorme. On dirait un morceau de bois qui marche », lit-on encore dans *Un de Baumugnes*. Cette vision panique (aux deux sens du terme : effrayante et totalisante) fait le génie de Giono, plus encore que son art de conteur, qui n'est qu'une conséquence de son inspiration essentielle. Elle doit surtout l'affranchir de la réputation appauvrissante d'écrivain régionaliste, catégorie honorablement représentée par Maurice Genevoix qui, dans *Raboliot* (1925), offrait une image délicate et attentive de la Sologne.

Giono admettait lui-même qu'au lyrisme de ses premières années avait succédé, après la guerre de 1939-1945, ce qu'il appelait une « seconde manière ». La nature devient alors décor et l'homme passe au premier plan. Ainsi dans *Le Hussard sur le toit* (1951), roman historique et picaresque où le choléra joue un rôle de révélateur des bonnes et des mauvaises passions, ou encore dans *Ennemonde* (1968). Mais il n'est pas vrai que l'acuité du regard et le pessimisme aient supplanté une tendresse innocente. Car la trilogie de Pan ne présente nullement une nature « rousseauiste » : la victoire célébrée dans *Regain* est provisoire, la terre est chargée de puissances malfaisantes, il incombe à l'homme de lui imposer un « ordre » et, le cas échéant, c'est ailleurs que dans les champs qu'il devra transplanter les vertus de la « civilisation paysanne ». Aussi fera-t-on un mauvais procès à Giono quand on l'accusera d'avoir (par avance !) célébré dans *Regain* les vertus pétainistes du « retour à la terre ». Il est vrai que son pacifisme, affiché à partir de 1936 et jusqu'après la déclaration de guerre, donnera des arguments à ses procureurs.

Il serait en tout cas de fort mauvais goût de rapprocher à ce titre Giono de Céline, dont le pacifisme se nourrira d'écœurement plutôt que d'idéal et qui continuera, après 1940, de dénoncer les Juifs alors que Giono en abritait. Tous deux ont certes été marqués à jamais par les souffrances endurées au front pendant la Grande Guerre, dont l'influence se fait décidément sentir, sur notre littérature, bien au-delà de la profusion des romans d'anciens combattants qu'elle a aussitôt provoquée. Il faut dire qu'en 1929, date à laquelle Céline entreprend *Voyage au bout de la nuit*, se profile la crainte d'un nouveau conflit, que l'on croyait à jamais conjurée. Elle obsédera à juste titre les esprits pendant la décennie suivante. Mais, au-delà des dates et des accidents de l'Histoire, *Voyage au bout de la nuit* persuade le lecteur qu'on n'en finit jamais avec la guerre et avec la misère.

Les tempéraments de Giono et de Céline sont à l'opposé l'un de l'autre. « Quelle espérance apporte-t-il aux hommes ? » demande le premier à la lecture du *Voyage*. À la « civilisation paysanne » chantée par Giono s'oppose l'atmosphère farouchement urbaine des romans de Céline. « Moi d'abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j'ai jamais pu la sentir », annonce Bardamu, le héros du *Voyage*. Mais

leurs spécificités conduisent les deux écrivains à un goût du mot rare : un herbier n'est pas superflu pour éclairer les œuvres de Giono, un lexique de l'argot pour déchiffrer celles de Céline. La puissance poétique du Giono « première manière » et celle de Céline s'apparentent surtout par leur art de doter une écriture fortement travaillée des vertus de l'oral. Celles-ci ne frappent guère le lecteur, au début de *Colline*, en raison de la richesse du vocabulaire. Mais progressivement s'imposent le rythme et la syntaxe d'un discours oral d'origine ambiguë : les « c'est » et les « ça » dénotent-ils la familiarité d'un parler paysan ou traduisent-ils, dans leur neutralité, une parole cosmique ? L'exercice sera moins troublant, sinon moins réussi, dans *Un de Baumugnes*, du moment que Giono y adopte la forme du récit à la première personne.

Le « Ça a débuté comme ça » du *Voyage* rend *a priori* moins perplexe, sauf à concevoir que s'y mêlent le point de départ de la confession de Bardamu et la parole du romancier qui donne le branle au récit ; de même le « qu'on n'en parle plus », marque à la fois d'une expérience de dégoût arrivée à son comble et de la clôture de l'œuvre. Entre les deux, un récit picaresque où les personnages qui jalonnent l'aventure de Bardamu surgissent, s'éclipsent et réapparaissent de façon hasardeuse, notamment Robinson que le héros retrouve chaque fois par miracle et qui, devenant son double, finit par lui disputer la vedette. L'expérience de Louis-Ferdinand Destouches (Céline en littérature d'après le prénom de sa grand-mère maternelle), engagé dans l'armée mais vite démangé par des envies de désertion, blessé, voyageant en Afrique, puis aux États-Unis pour gagner sa vie, médecin à Clichy, est transposée, gauchie vers le médiocre, le sordide, parfois l'horrible, dans celle de Bardamu. « Les premiers plans d'un tableau sont toujours répugnants et l'art exige qu'on situe l'intérêt de l'œuvre dans les lointains », déclare (selon Claude Lorrain, à l'en croire) le héros du *Voyage*. Céline met l'accent sur les premiers plans. Le « monde du Rêve », auquel invitent les prostituées, se réduira à une brève illusion. Les rares adultes capables de montrer que l'humanité n'est pas complètement pourrie (le sergent Alcidel et « la bonne », « l'admirable Molly ») font de courtes apparitions et, comme pris en flagrant délit de sensibilité, le romancier devient gauche et mièvre pour les évoquer. Il met moins de fausse pudeur à évoquer la maladie de Bébert (même si sa mort est à peu près élidée) parce qu'on ne dit pas, quand un enfant disparaît, que « ça fait toujours une vache de moins sur la terre » : « il y a l'avenir ». Quand meurent les « vaches », particulièrement les officiers qui récoltent des médailles en envoyant de pauvres bougres se faire trouer la peau, on rit comme au Guignol. Les Blancs ne valent pas mieux que les Nègres. Si certaines insultes (lâcheté ou « sale gueule ») paraissent plus grinçantes quand elles visent les étrangers, on n'oubliera pas qu'elles n'épargnent pas Bardamu lui-même. On ne devinerait surtout pas, à lire le voyage, l'obsession antisémite qui hantera bientôt Céline ; anticolonialiste et anticapitaliste, le roman fut plutôt accueilli comme une œuvre « de gauche ».

Il fallait bien mettre trois continents à l'épreuve pour que le désespoir fût radical. Le roman de Céline pourrait se lire comme une parodie grinçante des « voyages » aimables que propose la littérature de l'époque (celle de Paul Morand ou, sur un mode plus commercial, de Pierre Benoit). Nulle place ici pour l'exotisme : l'Afrique

n'est qu'un monceau de pourriture et une fournaise qui donne la fièvre ; New York, raide à faire rigoler, sera bientôt puante à se boucher le nez. Comme à la guerre, on ne se sauve qu'en se sauvant. Guère de réalisme non plus, soit que le trait s'exagère vers l'effet comique (la coque de l'*Amiral Bragueton* réduite à ses seules couches de peinture superposées, comme des pelures d'oignon), soit que la vision vire au cauchemar (les latrines publiques de New York). « Ce n'est pas la réalité que peint Céline, c'est l'hallucination que la réalité provoque » (Gide).

Un décret du romancier (le « qu'on n'en parle plus ») interrompt le flux, et cet arbitraire avait de quoi choquer les amateurs de romans « composés » : pourquoi tel chapitre avant tel autre, pourquoi le « bout de la nuit » ici plutôt que là ? À l'opposé du roman de Proust, qui avait vocation à s'achever dans une clarté prévue de longue date, celui de Céline reproduit le mouvement de la vie qui va à vau-l'eau et nous entraîne Dieu sait où, vers la plus grande noirceur à coup sûr.

Nous nous montrerons peu céliniens en avançant qu'avec le *Voyage*, Céline a donné son chef-d'œuvre. Lui-même trouva que ce premier roman faisait trop de concessions à la « bonne littérature ».

Mort à crédit (1936), dont le héros s'appelle Ferdinand, prénom de Bardamu et second prénom de l'écrivain, s'approche plus encore de l'expérience de Céline, surtout en ce qui concerne ses années d'enfance dans le passage Choiseul (« passage des Bérésinas » dans le roman). À la répugnante « croupissure » quotidienne s'oppose la légende du roi Krogold et de Gwendor le magnifique, rêve forgé par le narrateur, mais tenu dans le lointain et peu à peu dissous. Le véritable héroïsme, envers de la pitoyable épopée du *Voyage*, est décidément impossible. La « frousse », à nouveau, gouverne le monde. Courtial des Pereires, inventeur génial et farfelu, apprend à Ferdinand à regarder les étoiles, mais finit lui-même par s'essouffler et, en se suicidant, donne raison au Temps. Les légendes vivantes ne résistent pas mieux que celles qu'on apprend dans les livres. Le personnage de Courtial submerge la seconde moitié du récit un peu de la même manière que Robinson se surimposait à Bardamu, comme si le héros (double du romancier) était, telle une baudruche dégonflée, impuissant à nourrir de sa substance un récit entier. La platitude du caractère et de la destinée de Frédéric Moreau empêchait *L'Éducation sentimentale* de « faire la pyramide » ; misérables trouillards amochés par la vie, les héros de Céline sont signifiés par des romans qui font la pyramide à l'envers ou, pour prendre une métaphore plus célinienne, voient leur cours s'étioler pour finir à l'égout.

La drôlerie du deuxième roman de Céline fut plus souvent saluée par la critique que celle du *Voyage* ; mais elle relève plutôt du gag, de la bizarrerie des situations ou de l'invention verbale, tandis que le comique du *Voyage* avait davantage partie liée avec l'atroce. Si le génie de Céline réside d'abord dans l'invention d'une écriture, il faut reconnaître dans *Mort à crédit* les signes de l'évolution qui l'éloignera toujours plus des mécanismes traditionnels ; ainsi de ces trois points (improprement appelés, parfois par Céline lui-même, points de suspension), qui contribuent à un rythme suivant les cas ahanant ou explosif. Si la prise en compte du langage oral a été pour l'auteur du *Voyage* une libération, les recherches auxquelles il s'appliquera ensuite avec conscience et fureur le conduiront à une expression où se reflète

comme au travers d'un prisme toute parole, fût-elle imprécatoire. Proust comparait la phrase de Flaubert à un « trottoir roulant ». Dans *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960) et *Rigodon* (posth., 1969), la phrase célinienne, atomisée, éructante, épousera le rythme du dernier voyage au bout de l'enfer, de Montmartre à Singmaringen en passant par Baden-Baden, puis jusqu'aux prisons du Danemark, cahotante dérive avant la retraite dans le pavillon de Meudon où, jusqu'à sa mort (1961), Céline remâchera ses rancœurs.

ACTION ET DÉSENCHANTEMENT

La Grande Guerre a finalement contribué à désabuser sur la foi dans l'héroïsme, surtout collectif, plutôt qu'à l'exalter. Sans doute le genre romanesque a-t-il vocation à célébrer les vertus des individus plus que des groupes. Transparaît ici sa filiation avec l'épopée : il fallait les exploits d'Achille, d'Hector ou de Roland pour rendre sensible la grandeur des Grecs, des Troyens ou de la chevalerie chrétienne. Mais c'est le sacrifice de l'homme à la collectivité qui pose désormais problème. En outre, aussi orphelins des valeurs ancestrales que l'« enfant du siècle » de Musset, les survivants du conflit repensent, au cours des années 1930 et en recourant le cas échéant à des idéologies totalitaires, les rapports de l'individu avec la société ; mais il n'est pas sûr que le roman soit le véhicule idéal d'une telle réflexion.

À la parution de *Vol de nuit* (1931), qui suit de trois ans celle de *Courrier sud*, la critique, unanimement élogieuse, se demande tout de même s'il s'agit bien là d'un roman. Saint-Exupéry s'y interroge sur les responsabilités de l'aviateur (Fabien) vis-à-vis de la mission dans laquelle il s'est engagé, mais surtout sur celle de son chef (Rivière), résolu à poursuivre les vols de nuit malgré la tempête dont Fabien a été victime.

L'héroïsme de Fabien sert moins un idéal au sens habituel du terme que la primauté de l'aéropostale sur les autres moyens de transport. La disparition de Saint-Exupéry dans une mission militaire, en 1944, autorise à se poser la question : le simple acheminement du courrier méritait-il pareils sacrifices ? *Terre des hommes* (1939) aussi semble à peine un roman : on en retient surtout des épisodes (par exemple l'aventure de Guillaumet perdu dans les Andes) et un message humaniste. *Citadelle* (essai posthume, 1948) exprimera sans doute plus fortement la foi de Saint-Exupéry dans l'action héroïque comme ciment de la communauté des hommes.

André Malraux a tout juste dix-sept ans quand est signé l'armistice de novembre 1918. La Grande Guerre ne trouvera place dans son œuvre que tardivement (*Les Noyers de l'Altenburg*, 1943, et les *Antimémoires*, 1967) comme une forme d'hommage à la mémoire de son père. Auparavant, ses principaux romans ont été inspirés par l'action individuelle (*La Voie royale*, 1930), la révolution chinoise (*Les Conquérants*, 1928, *La Condition humaine*, 1933) ou la guerre d'Espagne (*L'Espoir*, 1937) – encore l'aventure individuelle demeure-t-elle le moteur principal de ses héros dans la révolution ou dans la guerre. *La Voie royale* transpose, à travers le personnage de Claude Vannec, l'aventure du romancier, parti en 1923 chercher des statues sur la voie royale khmère ; mais le vrai héros du roman est Perken, qui accompagne

Claude dans son expédition avant de mourir dans ses bras. Perken est chez Malraux la première figure de l'aventurier, type de l'individu qui va jusqu'au bout de lui-même et affronte la solitude fondamentale de l'homme devant la mort, solitude qu'atténue ou réconforte sans la résoudre la fraternité virile. On ne peut exiger des romanciers qu'ils soient à tout coup révolutionnaires ou combattants, mais la faiblesse de *La Voie royale* vient en partie de la finalité trop mercantile de l'aventure. Si Rivière, dans *Courrier sud*, envoie des hommes à la mort pour la gloire de l'aviation, Claude et Perken visent plus prosaïquement encore à s'enrichir. Malraux trouvera dans l'histoire récente des portraits d'aventuriers plus exaltants : *Le Démon de l'absolu* (posthume, 1996) n'est pas un roman (ou si peu), mais une biographie fortement documentée de Lawrence d'Arabie. « Dire que j'avais été romancier ! » écrit Malraux dans les *Antimémoires*.

« Quels livres valent d'être écrits, hormis les *Mémoires ?* » se demande déjà Garine, héros des *Conquérants*, qui a retenu du *Mémorial de Sainte-Hélène* cette phrase de Napoléon : « Tout de même, quel roman que ma vie ! » Dès leur début (« 25 juin. – La grève générale est décrétée à Canton »), *Les Conquérants* se prêtent à l'étiquette « littérature de reportage » que des critiques myopes ont retenue comme dévalorisante. « Il n'est pas un seul point des *Conquérants* qui ne soit défendable sur le plan historique et réel », fera valoir Malraux après la publication de l'ouvrage. Roman historique au présent, donc ? Si l'on veut, à ceci près qu'en fragmentant une chaîne d'événements connus au moyen d'un récit à la première personne (un « je » obscur, distinct du héros), Malraux adopte une perspective exactement inverse de celle des émules de Walter Scott, qui se servaient de la fiction pour imposer à la masse reculée et lacunaire des données de l'Histoire la vision globalisante d'un narrateur omniscient. Au reste, Malraux signifiera dans une Postface écrite vingt ans plus tard que son roman « n'appartient que bien superficiellement à l'histoire », mais qu'il n'a surnagé que « pour avoir montré un type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité ».

Si reportage il y a, on aura beau jeu de dénoncer l'imposture du « reporter » de *La Condition humaine* (1933), Malraux ayant moins qu'il ne l'a laissé croire assisté à la révolution chinoise. Mais le titre même de l'œuvre, mieux adapté à un essai qu'à un récit d'aventures, suggère que l'essentiel se situe ailleurs que dans les événements. Sur ce titre, Malraux s'est expliqué dans *Les Voix du silence* (1951) : « J'ai conté jadis l'aventure d'un homme qui ne reconnaît pas sa voix qu'on vient d'enregistrer, parce qu'il l'entend pour la première fois à travers ses oreilles et non plus à travers sa gorge ; et parce que notre gorge seule nous transmet notre voix intérieure, j'ai appelé ce livre *La Condition humaine.* » Souvent citée, cette justification laisse perplexe ; elle met l'accent non point tant sur la solitude de l'homme que sur le sentiment d'étrangeté qu'il éprouve vis-à-vis de soi-même, alors que le roman semble surtout célébrer, comme un idéal inaccessible, la solidarité des hommes entre eux. S'il est vrai que la plupart des personnages cherchent, parfois désespérément, à coïncider avec une certaine idée qu'ils se font d'eux-mêmes (Tchen par l'action terroriste, Gisors par l'art et la méditation), la question demeure prioritairement de savoir comment donner sens à sa vie grâce à l'action collective, le cas échéant comment dépasser par la fraternité sa solitude devant la mort. L'idéo-

logie de *La Condition humaine* apparut même assez clairement illustrée par les figures des deux révolutionnaires, Kyo et Katow, pour qu'on crût qu'à l'éloge de l'aventure pour elle-même avait succédé, chez Malraux, l'adhésion complète aux valeurs du communisme.

Plutôt que de littérature de reportage, nous parlerons, pour définir l'art de romancier de Malraux, d'une littérature de montage. Autant que celui des *Conquérants*, le manuscrit de *La Condition humaine* montre comment, assumant le risque d'obscurcir le récit, Malraux coupe passages ou scènes pour obtenir ce rythme syncopé qu'il semble trouver naturellement dans ses discours. On honore incomplètement ces hardiesses en les qualifiant de cinématographiques : encore précautionneux dans le dévidement du fil narratif, le cinéma des années 1930 mise sur les fondus plutôt que sur les ruptures brutales d'une scène à l'autre. S'il a, dans sa pratique de romancier, partie liée avec le cinéma, Malraux s'affirme précurseur plutôt que disciple. Fragilement unifiée dans *Les Conquérants* par un « je », la perspective éclate dans *La Condition humaine* en scènes plus ou moins focalisées, faux monologues intérieurs, récits peut-être objectifs, proposant des réponses incertaines à l'impérieux « qui parle ? » des narratologues. Faut-il être surpris que Malraux avoue à Charles Du Bos, aussitôt son roman paru, qu'il n'y a inscrit des scènes de combat que « par nécessité » ? La tension de l'action et les conflits se lisent aussi bien grâce à l'évocation des décors ou aux discussions des personnages. Convaincu que le dessein des grands romanciers n'a jamais été de « faire concurrence à l'état civil » et soupçonnant que Faulkner conçoit des oppositions dramatiques avant de les animer grâce à des individus, Malraux écrit lui-même des romans parce qu'il cède à une fascination pour des situations ou des lieux donnés. Mais, s'il est vrai que le génie de Balzac n'a pas consisté à composer un dictionnaire de personnages, ce dictionnaire impressionne aujourd'hui comme une marque de son génie. Créateur d'univers, Malraux se signale d'abord par le ton et les attitudes des personnages qui les habitent. Sans dédaigner, à l'instar de Balzac, les transcriptions d'idiotismes ou de défauts d'élocution qui singularisent à peu de frais, il excelle surtout à marquer, aussi sûrement que d'un trait de plume, la bizarrerie qui permet de visualiser ou d'entendre une conversation. Ainsi, dans *Les Conquérants* : « Du poing, il fait le geste de serrer une vis » ou « D'un geste mou, il semble mélanger les liquides ». Lors de la réunion solennelle qui scelle, dans *La Condition humaine*, le destin de Ferral, la distribution par le ministre de caramels mous, empâtant les bouches, infléchit la scène vers la comédie.

Insoutenable légèreté du roman : le lecteur de *L'Espoir* (1937) risque de se souvenir des rayons de soleil sur les lames de couteaux dans la salle du musée de Santa-Cruz transformée en réfectoire ou de Manuel chantant *Manon* à tue-tête au volant de son auto, plus encore que du bombardement de Medellin. Il arrive pourtant que geste et profondeur s'unissent, comme lors de la descente sur des civières de fortune des héros de la bataille aérienne de Teruel. Les qualités des premiers romans de Malraux s'épanouissent dans *L'Espoir*, écrit au retour de six mois de combats menés aux côtés des républicains espagnols à bord des avions de l'escadrille *España*. Anarchistes, communistes et chrétiens de gauche unissent leurs forces face à un adversaire quasiment invisible tout en confrontant leurs raisons de faire la

guerre et de croire en l'avenir. Même si, dans les premiers mois de 1937, quand s'achève l'intrigue, la partie n'est pas perdue pour les républicains, le titre du roman doit s'interpréter à la lumière de la découverte, par Manuel, de la « possibilité infinie » du destin des hommes. À cet égard, *L'Espoir* peut être rangé dans la catégorie des romans d'éducation ; du reste, autant qu'au parcours de l'Espagnol Manuel, qui révèle son âme de chef, mais surtout la grandeur de l'homme, le lecteur s'intéresse à celui du Français Magnin, qui découvre, lui, la grandeur de l'Espagne éternelle. Posant l'alternative de l'« être » et du « faire », le roman consacre en outre, au détriment des anarchistes ou des idéalistes qui veulent avant tout réussir leur vie, l'efficacité des communistes ; encore celle-ci aurait-elle besoin, pour aboutir au triomphe, de recevoir du grand frère russe un renfort généreux qui, quand s'achève le roman, tarde à affluer.

Ce conflit moderne, prélude de la Seconde Guerre mondiale, a inspiré à Malraux un roman suffisamment moderne pour que sa mise à l'écran en soit un prolongement naturel. *La Condition humaine* avait déjà été découpée en séquences en vue d'une adaptation d'Eisenstein, que fit avorter le pouvoir stalinien. Avec *L'Espoir*, Malraux passe lui-même du stylo à la caméra, moins pour adapter sa vision de l'Espagne que pour la visiter autrement. Ainsi, l'espace d'un instant, la descente sur la civière de l'aviateur tué au combat reproduit-elle une descente de croix, assimilation saisissante sur l'écran qu'une comparaison écrite eût rendue maladroitement insistante. Moderne, la guerre d'Espagne le fut par l'usage intensif que firent les combattants de l'aviation et du téléphone. À l'éclatement des lieux, sensible déjà dans *La Condition humaine*, *L'Espoir* ajoute une dimension verticale qui morcelle le paysage, jusqu'à le rendre indéchiffrable aux yeux du paysan monté pour la première fois dans un avion et le faire ressembler à un tableau cubiste. Les dialogues éclatent, eux aussi, appels invisibles s'entrecroisant dès l'ouverture du roman. Jamais Malraux n'a été, dans la matière traitée, plus proche de la littérature de reportage ; mais, à lire sous cet éclairage réducteur les premières pages de *L'Espoir*, on risquerait d'expédier dans des salles de lecture les collages de journaux utilisés dans les tableaux de Braque.

Dans les discussions ordinaires de ses personnages, Malraux ne renonce pas tout à fait à marquer ces gestes, ces inflexions de voix, ces tics qui les rendent aussi fascinantes que ses propres interviews. Leur contenu, toutefois, s'amplifie et s'approfondit au point d'expliquer que ce soit là son dernier roman achevé et que sa réflexion sur l'art, à laquelle Gisors ou l'aviateur Scali font une place dans ses romans, ait eu, après la guerre, besoin de l'essai pour atteindre toute leur portée. Ceux qui voient Malraux surtout comme un penseur doivent reconnaître à ses romans le mérite d'avoir été, grâce à la polyphonie du genre, une mise à l'épreuve, souvent contradictoire, de ses idées. Une scène de *L'Espoir* tend à effacer, au profit de la gravité du message, ces détails frivoles qui tissent les plus grands romans. Manuel, le colonel Ximénès et un groupe de paysans sont réunis devant les débris calcinés d'une église. Dans la nuit tombante, le briquet de Manuel éclaire fugitivement un visage banal et un autre, « un haricot, nez et bouche vagues entre un front et un menton avançants ». Puis s'engage, dans une totale obscurité, un débat sur

l'Église et la Révolution qui met en jeu la foi et l'engagement de Ximénès, où les voix portent d'autant mieux que ce sont des voix de l'ombre.

Roman épique, *L'Espoir* est une œuvre isolée, et peut-être la dernière du genre dans la littérature française. La ferveur qui la porte pourrait être opposée au désenchantement exprimé par Henry de Montherlant dans *La Rose des sables*, roman écrit de 1930 à 1932 et publié seulement en 1968, où les vains efforts d'un jeune lieutenant amoureux d'une Bédouine pour réaliser une authentique fraternité franco-arabe symbolisent l'échec de la colonisation en Afrique du Nord. Moins soucieux de l'*acte* que du *geste*, Montherlant, d'une manière qu'on croirait ironique, confie aux romans qu'il publie pendant cette décennie la mission de raconter de simples ratages sentimentaux (*Les Célibataires*, 1934, *Les Jeunes filles*, 1936) ; c'est à la scène qu'il montrera, quelques années plus tard, la vraie hauteur de son talent.

Désenchantée aussi l'œuvre de Pierre Drieu La Rochelle. À la relative brièveté de sa carrière (vingt ans à peine séparent son premier roman, *L'Homme couvert de femmes*, 1925, des *Mémoires de Dirk Rasp*, posthume, 1966), on mesure combien le désastre de 1940 suivit de près les lendemains de la « dernière », c'est-à-dire de la Grande Guerre. Les naufrages individuels (*L'Homme couvert de femmes*, 1925, *Le Feu follet*, 1931) ou collectifs (*Rêveuse bourgeoisie*, 1937) se prêtent moins, chez Drieu, à la dérision qu'à l'amertume. Dérisoire apparaît pourtant, dans *La Comédie de Charleroi* (recueil de six nouvelles, 1934), la récompense (un siège de député !) offerte par Mme Pragen à son jeune secrétaire qui a accepté d'aller se recueillir avec elle sur la tombe de son fils, tué en 1914 à Charleroi. « Je ne méprisais pas assez l'animal », se disait Julien Sorel quand M. de Rênal lui offrait, pour l'amadouer, une augmentation de ses appointements. Sur le champ de bataille de Verdun, le narrateur de la *Comédie* a senti l'Homme mourir en lui, trajet inverse de celui des aventuriers de Malraux. « Couvert de femmes », le héros de *Gilles* (1939) donne, comme le héros de *L'Espoir*, un sens à sa vie en se jetant dans la guerre d'Espagne. Mais Gilles s'engage chez les franquistes, cet engagement survient seulement dans l'Épilogue du roman et, succédant à un gâchis sentimental qui est celui de toute une génération, il ressemble plutôt à un suicide. Gilles prend du reste alors le nom de « Walter », comme s'il fallait, pour s'engager, renoncer à une partie de soi-même.

Pour mépriser la bassesse humaine, Julien Sorel disposait d'une référence : Napoléon. À l'image de leur créateur, les héros de Drieu en cherchent désespérément une. Berlin ou Moscou ? Impressionné par les fastes de Nuremberg, Drieu, après 1934, opta définitivement pour le modèle nazi. On est troublé que son amitié presque fraternelle avec Malraux ait survécu à l'occupation allemande. Une certaine idée de la fraternité, précisément, et aussi de la noblesse qu'il convient d'apporter aux combats, les aura unis presque jusqu'au bout. « Les aviateurs sont les privilégiés du combat moderne. Comme les chevaliers du Moyen Âge » (« Le lieutenant de tirailleurs », *La Comédie de Charleroi*). Aux catégories désuètes imaginées par les critiques du début du siècle (« romans de voyageurs », « romans champêtres », « romans des âmes »...), il faudrait ajouter les romans d'aviation. « Il place l'homme à mi-chemin entre le ciel et la terre », écrit un critique à propos de Jules Roy, aviateur dans la RAF, romancier et auteur d'un essai sur Saint-Exupéry.

En marge du genre romanesque, le succès du *Petit Prince* (1943), de Saint-Exupéry, qui ne fit pas rêver seulement les enfants, ou du *Grand Cirque* (1948), de Pierre Clostermann, qui racontait d'authentiques exploits aériens, prouva combien le public était friand de ces aventures qui figurent directement l'altitude de l'idéal des hommes, même s'il arrive, comme le suggère méchamment Roger Nimier, que « les cerveaux d'avion » produisent « des idées toutes faites en série ».

ABSURDE ET RÉVOLTE

À l'inverse de Malraux, pour qui la mort transforme la vie en destin, Sartre pense que « la mort n'est jamais ce qui donne un sens à la vie : c'est au contraire ce qui lui ôte toute signification » (*L'Être et le Néant*, 1943). À l'inverse de Montherlant, il définit l'homme non par le geste, mais par l'acte (« Seuls nos actes décident de ce qu'on a voulu », conclut Inès dans *Huis clos*, 1945). Les options philosophiques engagent, chez Sartre comme chez d'autres, une conception du personnage. Exemplaire est le héros de *L'Enfance d'un chef* (1938), dernière nouvelle du recueil auquel *Le Mur* donne son titre : fils d'un patron d'usine, Lucien Fleurier observe comme si elle était celle d'un étranger sa propre conduite, qu'il ne parvient pas à assumer. Ses expériences éveillent en lui inquiétude (va-t-on, parce qu'il a consenti aux avances d'un homme, le ranger parmi les « pédérastes » ?) ou contentement (calquant son attitude sur celle de compagnons qui le fascinent, il s'applique à un antisémitisme qui, de simple bravade, se change en un engagement politique et moral). Contentement n'implique pas forcément plénitude : en se sentant « presque trop grand pour lui », c'est-à-dire inférieur à la destinée de chef à laquelle il se voit promis, Lucien cède à la « mauvaise foi », entendons à une dissociation entre son existence et une essence arbitrairement située au-dessus de ses actes. Ce portrait d'un « salaud » issu de la grande bourgeoisie pose problème. Puisque son milieu social offre évidemment à sa déchéance morale des conditions propices, comment croire à cette vertigineuse liberté de l'individu que Sartre affirme si souvent ? En Lucien, on a souvent reconnu un de ces « conformistes » qui, dans les années 1930, se perdirent en se façonnant corps et âme sur d'illusoires modèles de force et d'élégance.

Par sa longueur et l'ampleur de sa durée (une vingtaine d'années), *L'Enfance d'un chef* pourrait passer pour un petit roman, si Sartre ne l'avait donnée pour une nouvelle en l'incluant dans un recueil. À cette raison éditoriale s'en ajoute une autre ; le lecteur, fait valoir Sartre, ne se demande pas au sujet de Lucien : « Qu'est-ce qui va lui arriver ? » Cet argument ne saurait toutefois suffire à distinguer catégoriquement « romans » et « nouvelles » : la conclusion de *La Comédie de Charleroi*, qui est une nouvelle, n'est pas programmée dans le texte ; peut-être même reconnaîtra-t-on l'imprévisibilité des dénouements comme une spécificité de l'art des nouvellistes.

À s'en tenir au « Qu'est-ce qui va lui arriver ? » *La Nausée* (1938) peut être sans ambiguïté rangée parmi les romans. Dégoûté de son labeur d'historien, Roquentin entrevoit finalement de donner, grâce à la création artistique, un sens à sa vie (il va écrire « un livre », « un roman »). La genèse d'une œuvre hypothétique dont le

contenu se devine au moyen de l'intrigue que nous venons de lire : on retrouve le moteur des romans de Proust et de Gide. Mais le lecteur sera peut-être surpris, ici, de « ce qui arrive » au dénouement à Roquentin : la « nausée » qui l'a saisi dès le début de l'histoire devant les objets, révélés dans leur contingence, ne semblait pas promettre cette élévation dont un « air de musique » lui fournira l'occasion.

Rappelant qu'un roman n'est jamais qu'« une philosophie mise en images », Albert Camus formule contre *La Nausée* deux objections : l'une, formelle, vise un déséquilibre sensible entre les idées et les images, l'autre touche à la philosophie même de Sartre, qui se contente de constater l'absurdité de la vie au lieu d'en faire un commencement. La « révolte » de Roquentin souffre en effet de n'aboutir qu'à son improbable espoir d'écriture. Dès 1938, l'Absurde et la Révolte, qu'il présentera ensuite comme deux cycles successifs de son œuvre, sont indissociables dans la pensée de Camus. Quand il rend compte de *La Nausée* dans *Alger républicain*, il travaille déjà à *L'Étranger* (achevé en mai 1940, publié en 1942), ainsi qu'à une pièce, *Caligula* (1944), et à un essai, *Le Mythe de Sisyphe* (1942) (les « trois Absurdes », comme il les appelle). Appliquerait-il à *L'Étranger* sa définition du roman comme « une philosophie mise en images » ? Mais *Le Mythe de Sisyphe* traite d'« une sensibilité absurde qu'on peut trouver éparse dans le siècle – et non d'une philosophie absurde que notre temps, à proprement parler, n'a pas connue ». À Meursault, héros-narrateur de *L'Étranger*, les objets, les éléments, les êtres de rencontre paraissent contingents, au point qu'il se montre incapable de nouer avec eux ces liens que réclame une conception ordinaire de l'homme et d'où il tirerait une véritable identité ; mais, loin d'en éprouver la moindre « nausée », il goûte chaque instant de son existence comme une plénitude qui rend vaine toute recherche d'un sens au moyen duquel s'unifierait sa vie. En interrogeant le meurtrier de l'Arabe sur les larmes que le fils n'a pas versées à l'enterrement de sa mère et en prétendant lui couper la tête pour un geste que sa main a accompli « à cause du soleil », la société va unifier les morceaux de la personnalité de Meursault, non pas, comme l'exigent les règles du jeu, pour le récupérer et obtenir de sa part un repentir, mais pour provoquer une révolte salutaire contre la comédie à laquelle on voudrait l'associer. Au reste, la mort de la mère ouvrant le roman, le lecteur ignore si Meursault est « étranger » au monde pour des raisons touchant à l'essence même de sa personnalité ou parce que, orphelin, il s'est émietté jusqu'à perdre tout repère moral. Dès 1943, Sartre a montré *(Situations I)* comment la « cloison vitrée » interposée par l'écrivain entre le lecteur et son personnage donnait le sentiment d'un absurde relatif à un type particulier de situation.

Écrit avec un dépouillement où se reflètent la simplicité d'âme et les faibles capacités d'introspection du héros, *L'Étranger* fut parfois reçu comme un héritage du « roman américain », au grand étonnement de Camus qui aurait donné, avoua-t-il, cent Hemingway pour un Stendhal ou un Benjamin Constant. Ayant cherché à « décrire un homme sans conscience apparente », il avait seulement (comme il le déclarera plus tard à propos de *La Chute*, 1956) « adapté la forme au fond ». Si le style de *La Peste* (1947) semble plus travaillé, c'est parce que le narrateur y est cette fois un médecin. Le lecteur devra attendre le dénouement pour savoir que le personnage qui tient la « chronique » des événements et le héros ne font qu'un. En

se désignant à la troisième personne, le docteur Rieux n'a tendu qu'à l'objectivité ; mais, même si les fragments du journal de Tarrou, qui lutte lui aussi contre la peste, participent à la représentation du personnage principal, la mise en récit par le narrateur de son propre héroïsme a contribué à cette image de «juste» autoproclamé qui allait, pour son plus grand agacement, coller à la réputation de Camus. La figure de Clamence, héros-narrateur de *La Chute* (1956), aura parmi d'autres fonctions celle de déboulonner ironiquement la statue.

Pour l'essentiel, *La Peste* fut conçue comme une fable à la manière de *Moby Dick*, de Melville. Enfermés dans un port qui tourne le dos à la mer (Oran), des hommes luttent contre un fléau où se reconnaît sans peine l'occupation de la France par les nazis. La gêne du lecteur vient des deux niveaux où se situent l'absurde et la révolte. La transparence du symbole (les rats gris, maîtres de la ville) efface du texte la dimension métaphysique de l'Absurde : alors que Sisyphe ne trouve, à rouler son rocher, d'autre satisfaction que celle d'accomplir sa condition d'homme, les efforts déployés contre un envahisseur visent à des résultats concrets ; demeure en arrière-plan l'absurdité de la condition humaine, à laquelle les praticiens, comme les résistants, ne se donnent heureusement pas le loisir de s'attarder. La Révolte prend, elle aussi, un sens différent suivant qu'elle est un cri aux résonances métaphysiques contre l'intolérable (la souffrance d'un enfant, notamment) ou une mobilisation contre un mal qui sera finalement vaincu.

En 1945, Sartre et Camus s'étonnent avec une complicité amicale que leurs noms soient associés par la critique sous la bannière d'un existentialisme dans lequel Camus ne se reconnaît pas. En 1952, leurs désaccords de fond dégénèrent en une querelle portant principalement sur l'attitude que doivent observer les intellectuels face au communisme soviétique après la révélation des camps staliniens. Quand Camus meurt, en 1960, la blessure n'est pas refermée. Si leurs noms, qui symbolisent deux pôles de la pensée française à l'époque de la guerre froide, peuvent être réconciliés, c'est parce que leurs premières tentatives romanesques (*La Nausée* et *L'Étranger*), objets d'une éclairante critique mutuelle, sont aux sources d'une écriture de l'absurde dont Beckett a, parmi d'autres, assuré la descendance.

DRÔLES DE JEUX

Le premier conflit mondial a fourni la commode catégorie des romans d'après-guerre. Le second ne permet pas le même type de coupure. En août 1945, Queneau note l'avalanche des romans de la drôle de guerre, de l'exode, de l'Occupation, de la Résistance, de la Libération... (*Bâtons, chiffres et lettres*, 1950). Tournant rapidement à la débâcle, la guerre s'est, pour les Français, poursuivie sous d'autre formes. En deuxième lieu, s'il est vrai que le conflit de 1914 n'éclata pas dans un ciel bleu, la montée des périls fut plus longue et plus massive dans les années 1930, au point de donner aux esprits les mieux éclairés le sentiment qu'ils vivaient une « avant-guerre ». Enfin, alors que le traité de Versailles avait procuré de faux espoirs en bouleversant la carte des nationalités qui avaient été à l'origine du conflit, l'armistice de 1945 enterre les totalitarismes de droite, mais renforce celui de l'Est.

Il avait fallu une dizaine d'années, après 1918, pour qu'on redoutât l'imminence d'une nouvelle guerre ; dès 1950, le monde se croit entré dans les préludes de l'Apocalypse.

En dépit du pacte germano-soviétique, l'attitude des intellectuels français face au communisme n'a, à la notable exception de Malraux, guère varié au lendemain de la Seconde Guerre. Sartre, qui demeurera longtemps un compagnon de route des communistes, a composé entre 1938 et 1945 les deux premiers volumes des *Chemins de la liberté*, il en a écrit le troisième après la guerre et n'a fait qu'ébaucher, en 1949, le quatrième volume qui devait traiter de la Résistance. Fidèle jusqu'à sa mort (1982) à l'idéal soviétique, Louis Aragon poursuit de 1942 à 1944 avec *Aurélien* l'écriture d'un cycle, « Le Monde réel », commencé en 1934 (*Les Cloches de Bâle*, *Les Beaux quartiers*, 1936, *Les Voyageurs de l'impériale*, 1942) et qui s'achèvera en 1951 avec *Les Communistes*.

Aurélien se détache de l'ensemble parce que l'imagination y investit largement le réel. Inspiré de Drieu La Rochelle et d'Aragon lui-même, Aurélien Leurtillois gaspille sa jeunesse dans des aventures peu reluisantes et dans une passion pour Bérénice, une femme mariée dont le visage lui a rappelé le masque mortuaire d'une noyée (l'« Inconnue de la Seine »). Alors qu'ils se sont retrouvés, en 1940, dix-huit ans après s'être perdus de vue, Bérénice meurt dans une voiture sous les balles des Allemands, enlacée à Aurélien avec qui elle vient de constater qu'elle n'avait plus rien de commun. *L'Éducation sentimentale* de Flaubert s'enlisait, pour finir, dans des confidences de vieux célibataires regrettant leur jeunesse. *Aurélien* se clôt brutalement dans une étreinte dérisoire. La guerre ne donne pas à l'aventure une dimension héroïque, ni même un point d'orgue tragique : à l'image des rafales qui fauchèrent des civils sur les routes de l'exode, celle qui tue Bérénice est le négatif de ces actes de chevalerie dont Drieu avait la nostalgie.

Communiste libertin et critique (il quitte le Parti en 1956), Roger Vailland aborde au roman avec *Drôle de jeu* (1945) du moment où son activité de résistant lui laisse un peu de répit. Il projette dans son héros, Marat, sa propre désinvolture, son pouvoir de séduction et son art de risquer sa vie avec élégance. À moins qu'il ne comble ainsi certains de ses manques : lui-même a mis au jour, à partir de l'exemple de Laclos et de Valmont, les rapports complexes du romancier avec ses personnages. En termes de morale « dandy », le jeu de Marat avec les femmes et avec ses camarades de lutte requiert d'autant plus de détachement que les circonstances l'entraînent à chaque instant au bord d'un tragique qui lui était jusqu'alors inconnu (« Tout ce que nous faisions entre les deux guerres comptait pour du beurre », dit Marat). La modernité de Vailland s'apprécie grâce au jeu de l'écriture où se répercute, au long des « cinq journées » qui composent le récit, le jeu des acteurs (personnages dits « facultatifs » ajoutés à l'action, pistes vers d'autres intrigues : « Mais ce serait le sujet d'un autre roman », se reprend alors le romancier). De même *La Loi* (1957), roman en cinq « actes », où la loi implacable qui régit une petite communauté de l'Italie du sud figure la loi que le romancier dicte à son récit.

En 1944, âgé de dix-neuf ans, Roger Nimier s'engage dans un régiment de hussards. « J'appartiens à cette génération heureuse qui aura eu vingt ans pour la fin du monde civilisé », dit Sanders, premier de la série de narrateurs du *Hussard bleu*

(1950), qui a vécu en adulte la débâcle de 1940, mais grandi comme Nimier dans « une époque où nos ennemis, qui sont presque toutes les grandes personnes, comptent pour du beurre ». Le sentiment de vanité dont la Résistance a délivré Vailland demeure intact, pour Nimier, jusqu'au cœur des combats. Le monologue de Saint-Anne semble une réécriture de cette bataille de Waterloo qu'un autre hussard, Fabrice del Dongo, avait vécue comme une suite de tableaux peu déchiffrables ; mais la composition même du *Hussard bleu*, suite de monologues, ôte à l'intrigue son fil directeur. L'héroïsme ne s'inscrit plus dans une geste : il s'aperçoit fugacement par éclats et, si épopée il y a, on ne fait plus que la frôler. Nous avons laissé Drieu imaginant le suicide de Gilles parmi les franquistes ; avant d'exécuter le sien, il ne se représente pas dans les *Mémoires de Dirk Rasp* comme un descendant des chevaliers, mais comme un frère de misère de Van Gogh.

Le « hussard » le plus célèbre de la littérature d'après-guerre *(Le Hussard sur le toit)* a été conçu par un écrivain pacifiste et ses exploits datent du XIXe siècle. Quand des écrivains comme Antoine Blondin ou Jacques Laurent se reconnaissent avec Nimier dans le groupe des « hussards », ils défendent avant tout une certaine idée de l'indépendance d'esprit et du style : si d'Artagnan fascine Nimier, c'est à titre de mythe littéraire. Jacques Laurent a confié que l'épisode de Fabrice à Waterloo lui avait donné dès l'adolescence son goût pour Stendhal (*Stendhal comme Stendhal*, 1984) ; mais Stendhal lui-même n'était pas présent sur le champ de bataille de Waterloo. Par son œuvre, Jacques Laurent contribue surtout à exaucer le vœu de Jean Paulhan : rendre « le roman violemment romanesque, et la littérature en général plus littéraire » (*Les Fleurs de Tarbes*, 1941). Si la mort de Jacques, au dénouement des Thibault, fut jugée trop romanesque, c'est, explique Paulhan, parce que le roman dans son entier l'était trop peu, « encombré, juste avant cette mort, de textes, documents historiques, scènes vraies, tracts et articles de journaux ». Bref, contre le « roman-dossier » de l'entre-deux-guerres, c'est (à la pointe de la plume) l'esprit du roman et de la littérature pour elle-même qu'il s'agit de reconquérir. Avivée par le brouillage des idéologies (Sanders est successivement résistant et milicien), une forme de désenchantement contribue à cet élan. Vers 1955, Nimier souhaitait qu'on attribue à Céline le prix Nobel de littérature.

ENFANTS DU SURRÉALISME

La littérature est défendue sur un autre front. La publication, en 1950, de l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* pourrait faire l'effet d'un enterrement ; mais quand, la même année, Julien Gracq constate dans une conférence (« Le surréalisme et la littérature contemporaine ») le manque de santé et le défaitisme de l'humanisme dont se réclament nos grands écrivains, c'est le surréalisme qu'il invoque encore contre ces « trompettes du désastre » : obsolète si on le réduit à ses provocations initiales, le surréalisme continue en effet d'offrir, en tant que vision du monde et manière d'écrire, de prodigieuses réserves d'optimisme. Face aux agressions du « non-littéraire », c'est-à-dire de la littérature engagée, Gracq demeure fidèle à un

« engagement irrévocable de la pensée dans la forme » (*La Littérature à l'estomac*, 1950).

Un an plus tard paraîtra *Le Rivage des Syrtes. Au château d'Argol* (1938) n'avait nullement enfreint l'anathème lancé contre le roman par Breton : hostile au roman « réaliste » et « psychologique », celui-ci avait mieux que quiconque fait redécouvrir les romans noirs anglais du XVIII[e] siècle. À la lecture du *Château d'Argol*, il s'avoua « sous l'impression d'une communication d'un ordre absolument essentiel ». Affranchi de ses influences de jeunesse (Walpole, Balzac, Poe), Gracq continue, avec *Le Rivage des Syrtes*, de confier au roman la mission première d'exprimer la poésie d'un lieu. Réduit à attendre, dans l'Amirauté de la côte des Syrtes, un improbable conflit contre l'ennemi héréditaire de la Seigneurie d'Orsenna, le lieutenant Aldo est tout le contraire d'un hussard. À la fable de *La Peste*, on pouvait reprocher une trop grande transparence. Le roman de Gracq relève davantage du mythe, dans la mesure où celui-ci exprime un certain ordre de réalités en même temps qu'il les voile. Orsenna désormais ruinée quand débute le récit d'Aldo ; le capitaine Marino, attaché au maintien de l'ordre existant, et le vieux Danielo, dont les machinations ont au contraire fini par déclencher la guerre ; Vanessa, Vénus surgie des eaux et magicienne à la façon de Circé : paysages et personnages ne tissent une intrigue que pour figurer de manière indécise des hantises ou des fantasmes ancestraux. Roman à énigme où se découvrent en fin de compte les structures de l'imaginaire, *Le Rivage des Syrtes* s'apparente au *Reflux*, de Stevenson, cité par Rivière en conclusion de son étude sur le « roman d'aventure » : à l'arrivée de trois aventuriers dans une île perlière, le lecteur de Stevenson n'est pas ému comme il le serait s'il se disait, « C'est un tel, l'assassin ! », mais parce qu'il éprouve un « délicieux déploiement de l'âme en face de l'avenir tout proche et encore muet ».

Cette attente d'un avenir incertain au cœur d'un univers chargé de signes définit plus richement l'aventure romanesque que ne ferait une suite de péripéties. *Un balcon en forêt* (1958) s'achève, comme *Le Rivage des Syrtes*, par le déclenchement d'une guerre dont l'immobilité et le silence des lieux semblaient annuler l'éventualité. Temps et espace (la « drôle de guerre » et la forêt des Ardennes) s'inspirent cette fois directement de la réalité, mais, loin de tout événement, les éléments (la pluie, la neige) autant que la nuit (chargée d'angoisse, mais porteuse de la Révélation) tissent pour l'aspirant Grange un temps mythique au sein d'une forêt chargée de souvenirs légendaires d'où surgit bientôt la mystérieuse Mona (« petite sorcière de la forêt », songe Grange) qui s'ouvre à lui comme une terre imbibée d'eau. L'avion de reconnaissance, « minuscule paillette argentée », et le premier char d'assaut, semblable à une fourmi flairant le rebord d'une planche, ornent plus qu'ils ne dérangent le monde magique où s'est blotti Grange, avant que ne s'abatte la « paume lourde » d'un destin qui change la forêt en un dérisoire décor d'opéra.

Tandis que les romans de Gracq tiennent du mythe, *La Motocyclette* (1963), d'André Pieyre de Mandiargues (qui participa au mouvement surréaliste à partir de 1947), s'apparente plutôt à une allégorie. L'engin qu'enfourche au lever du jour la jeune Rebecca pour aller rejoindre son amant au-delà du Rhin, à travers la romantique forêt allemande, s'offre en effet comme un clair symbole des pulsions

du sexe et de la mort. Le roman, cette fois encore, ne contrevient pas aux interdits de Breton : la vraisemblance de l'histoire ne doit pas être cherchée, comme dans les romans « réalistes », dans une conformité avec l'ordre de la raison et du monde social, mais dans la cohérence d'un univers onirique. Est-ce à dire que le roman ne mérite crédit qu'à condition de proposer un monde clos, soumis soit aux mécanismes de la conscience, soit aux puissances du surnaturel ? Ce serait négliger le roman de science-fiction qui, s'il a permis à Jules Verne d'explorer avec une forme de rationalité les limites imaginables de la science, peut avoir aussi pour vertu de jeter une passerelle du réel au surréel. Mais, entre une abondante production qui applique des recettes commerciales et les recherches savantes d'un Claude Ollier qui, dans *La Vie sur Epsilon* (1972), donne moins à rêver sur un espace géographique supposé réel que sur l'espace du texte, la France n'a pas vu naître, au XXe s., un génie comparable à Bradbury. Au surréalisme appartient encore, par les acrobaties lexicales et syntaxiques, mais aussi par ses traits joyeux et féroces d'anticléricalisme et d'antimilitarisme, *L'Écume des jours* (1947), de Boris Vian, roman de l'amour fou mis en péril par les embûches du monde réel, mais surtout brisé par une fatalité que figure le nénuphar logé dans le poumon de Chloé.

Éphémère collaborateur à *La Révolution surréaliste*, Raymond Queneau a rompu dès 1929 avec le groupe. Les règles draconiennes qu'il s'imposa quatre ans plus tard en composant son premier roman, *Le Chiendent*, doivent s'interpréter comme une réaction contre l'abandon à l'inconscient prêché par les surréalistes. Aussi diverse soit-elle, l'œuvre romanesque de Queneau combinera toujours un goût ludique pour les combinaisons verbales, un humour décapant et une propension au rêve qui demeurent un héritage du surréalisme, avec une haute exigence de lucidité et une vraie philosophie de l'Histoire. Dans *Les Fleurs bleues* (1965), un jour de l'année 1264, le duc d'Auge, après avoir contemplé du sommet de son donjon la situation historique, se met à parcourir les siècles suivants ; Cidrolin, ayant délaissé son occupation favorite (repeindre sa clôture), rêve au fond de sa péniche. Les deux hommes se croisent au fil de l'Histoire, sans qu'on sache si le duc d'Auge rêve qu'il est Cidrolin ou si Cidrolin rêve qu'il est le duc d'Auge. Le roman passerait pour un simple divertissement sans le « supplément d'information » que lui donne un an plus tard Queneau avec *Une histoire modèle*, où sont définies les deux grandes catégories historiques : l'histoire cyclique et l'histoire linéaire. Y sont aussi posés deux axiomes complémentaires, illustrés déjà dans *Pierrot mon ami* (1942) : « L'Histoire est la science du malheur des hommes » et « Tout le narratif naît du malheur des hommes ». Ainsi se conjuguent Histoire et roman, l'un et l'autre constitués par cette chaîne d'événements catastrophiques qui s'abattent sur l'homme, mais qu'il convient de mettre en ordre. Choisir « dans la horde indéfinie des faits » : énoncé par Queneau dans sa préface à *Bouvard et Pécuchet*, ce principe vaut pour le romancier aussi bien que pour l'historien. Au malheur, Queneau répond en outre, à la manière de Flaubert, par une forme de désenchantement comique : il souhaitait que *Pierrot mon ami* « fût au roman policier ce que Don Quichotte a été au roman de chevalerie ».

Le héros de Cervantes s'inscrit ainsi dans la galerie des figures mythiques de Queneau (Hamlet, changé en Lehameau dans *Un rude hiver*, 1939 ; Icare dans *Le*

Vol d'Icare, 1968...). Alors que les mythes approfondissent sur le mode allusif et comme inconscient les romans de Gracq, ils sont chez Queneau l'objet de références explicites, volontiers ludiques, tissant un intertexte avec les intrigues principales. Le jeu littéraire n'exclut pas le sérieux : la récurrence des mythes comme le parcours cyclique de l'Histoire éclairent le présent. Trois mois après l'armistice de 1945, Queneau rappelle qu'« Homère n'hésita pas à mettre en vers la première guerre mondiale, puis le déséquilibre de l'après-guerre qui suivit » *(Bâtons, chiffres et lettres).*

« Il n'y a de littérature que volontaire », déclare Queneau à l'époque (1960) où il contribue à fonder l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature potentielle), petit groupe d'écrivains et de mathématiciens qui adopte pour règle le principe énoncé par le poète Jacques Roubaud : « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte. » Le roman oulipien sera plus que tout autre une « dépendance de la poésie », en un sens fort éloigné, il est vrai, de celui où l'entendait Malraux. Après avoir ouvert le premier volume de *La Bibliothèque oulipienne* (1960) avec les 399 anagrammes possibles du mot ULCÉRATIONS et donné, avec *Les Choses* (1965), la « tragédie tranquille » d'un jeune couple dont la trajectoire s'immobilise dans les objets de la société de consommation, Georges Perec obéit à la lettre, dans *La Disparition* (1969), au précepte de Jacques Roubaud, mais peu de lecteurs aperçurent d'emblée la contrainte suprême que s'était imposée l'écrivain : la disparition racontée dans l'intrigue figurait celle de la lettre *e*, absente de tout le roman. Un texte parlant prioritairement de soi et faisant de l'histoire une métaphore de l'aventure de l'écriture elle-même : l'acrobatie s'apparente à celle qu'avaient déjà tentée certains auteurs du « nouveau roman » en écartant ou en discréditant la réalité de référence. Avec *La Vie mode d'emploi*, « romans » (1978), œuvre dédiée « à la mémoire de Raymond Queneau », Perec présente une structure à la *Pot-Bouille* (un immeuble en coupe) élargie bientôt en un gigantesque meccano où trouvent place réclames, mots croisés, formules mathématiques, schémas, cartes de visite... À l'accumulation d'aventures de *Bouvard et Pécuchet* (où subsistait un référent, aplati par l'application des deux copistes à calquer leur vie sur les livres) succède ici une somme délirante dans laquelle les livres, vrais ou faux, sont, parmi d'autres phénomènes d'imprimerie, réduits en morceaux pour servir les bricolages de l'imagination de l'écrivain, au point que ne se raconte en fin de compte qu'une chose : la façon dont se construit le livre. À cette construction, le lecteur est invité à participer en combinant à son gré certaines pièces du puzzle, à jouer avec les « romans », pour devenir lui-même – si peu que ce soit – romancier.

Compagnon des surréalistes au début des années 1930, Léo Malet le demeure à l'époque où il obtient le Grand Prix de littérature policière (1948), puis quand il entreprend, en 1954, une série *(Nouveaux mystères de Paris)* qui va explorer grâce à son héros, le détective privé Nestor Burma, les vingt arrondissements de la capitale. Même si n'y est pas indifférente la question « Qui est l'assassin ? », l'art des *Nouveaux mystères de Paris* réside dans la suggestion de labyrinthes auxquels les métamorphoses urbaines ont donné rétrospectivement un supplément de poésie. Tout rapprochement entre le « brouillard translucide et doux » qui pèse sur le pays d'Argol et l'« ouate fuligineuse » où baigne le pont de Tolbiac serait stylistiquement saugrenu. Mais, loin du penchant oulipien pour une littérature qui ne rendrait de comptes

qu'à elle-même, les romans de la famille surréaliste se reconnaissent peut-être à leur pouvoir de susciter un ailleurs. Improbable château où s'entrevoit une forme de Graal *(Au château d'Argol)*, foyer végétalien du XIIIe arrondissement, désormais méconnaissable, où des anarchistes refaisaient le monde *(Brouillard sur le pont de Tolbiac)* : l'un et l'autre lieux décalent le lecteur, lui donnant moins le sentiment qu'il va rencontrer des fantômes que celui d'être lui-même, à l'image du narrateur de *Nadja*, devenu un fantôme.

LES DÉBUTS DU « NOUVEAU ROMAN »

L'expression « nouveau roman » fut utilisée pour la première fois par l'écrivain et critique Émile Henriot dans un article du *Monde* (22 mai 1957) où il éreintait *La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet, et *Tropismes*, de Nathalie Sarraute. Les « nouveaux romanciers » se comptèrent ensuite volontiers d'après une photo de 1959 où Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute et Claude Ollier entouraient leur éditeur, Jérôme Lindon (Éditions de Minuit). On retrouve presque les mêmes au Colloque de Cerisy-la-Salle, en 1971, moins Claude Mauriac et Beckett, plus Jean Ricardou, qui ouvre le colloque. Marguerite Duras ne figure ni sur la photo, ni au programme du colloque, auquel elle refusa de participer par méfiance envers les *a priori* théoriques, mais Robbe-Grillet la comptait parmi les figures de ce que l'on a parfois appelé une « école » et que Ricardou préfère nommer une « collection d'écrivains ». *L'Ère du soupçon* (1956), de Nathalie Sarraute, et *Pour un nouveau roman* (1963), de Robbe-Grillet, recueil qui groupaient des textes pour la plupart antérieurs, dessinèrent les objectifs du groupe, mais le chemin avait été tracé depuis plus longtemps par l'architecture savante du *Chiendent*, de Queneau, qui avait aussi la particularité de s'ouvrir non sur la présentation d'un « personnage », mais sur l'évocation d'une silhouette se détachant d'un mur pour gagner progressivement en crédibilité, et par la première édition (1939) de *Tropismes* (nouvelle édition augmentée en 1957), recueil de textes tissés de ce que Sarraute décrivait comme des « mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent, et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie ».

En 1950, Sarraute constate que depuis le début du siècle, un « je » anonyme, souvent reflet de l'auteur lui-même, a envahi les œuvres romanesques au point de changer les personnages traditionnels en simples visions, rêves ou dépendances de cette voix toute-puissante. La méfiance qui en découle envers les personnages se double d'une méfiance envers le pouvoir de l'œuvre de représenter la réalité. Aussi le romancier doit-il se donner désormais pour mission de transporter le lecteur sur son propre terrain, celui de la création ; l'avènement de l'« ère du soupçon » le contraint, en somme, à innover. Le « je » qui gouvernait *À la recherche du temps perdu* pouvait apparenter le roman de Proust à une autobiographie ; les productions du « nouveau roman » permettront de l'interpréter comme un prototype de cette « voix

narrative » qui signale la fiction plutôt qu'elle n'authentifie le récit ; si l'on considère les œuvres autobiographiques auxquelles ont sacrifié sur le tard plusieurs « nouveaux romanciers », on comprendra que le « je » romanesque analysé dès 1950 par Sarraute devait moins servir à délimiter les territoires du vrai et de l'imaginaire qu'à signifier que, au-delà des étiquettes génériques, l'écriture d'un artiste secrète toujours, même quand il raconte sa vie, une forme de fiction. De ce décloisonnement des genres témoignent par exemple les volumes de la collection « Fiction & Cie » créée par les éditions du Seuil. Dans une autre étude intitulée « Conversation et sous-conversation » (recueillie comme la précédente dans *L'Ère du soupçon*, 1964), Sarraute juge que les dialogues, qui ont tendu dans le roman moderne à remplacer l'action, sont abusivement coupés par les romanciers traditionnels, à coup d'alinéas et de tirets, des moments où ils se forment. Ainsi le roman sera-t-il moins artificiel si son texte se présente comme un *continuum* de voix confuses et indistinctes où s'aperçoivent les minuscules mouvements de l'âme plutôt que comme un procès-verbal de répliques dressé en vue de signifier au lecteur ce qui revient à chaque personnage.

En dénonçant quelques « notions périmées » (le personnage, l'histoire, l'engagement, la forme et le contenu), Robbe-Grillet suit le chemin ouvert par Sarraute. Sa « voie pour le roman futur » récuse l'*a priori* suivant lequel les objets du monde qui nous entoure doivent forcément avoir un sens qu'il s'agirait pour le romancier d'explorer afin que son œuvre acquière (qualité éminente accordée par la critique à Gide autant qu'à Balzac ou à Mme de Lafayette) de la « profondeur ».

Retenant la « condition » de l'homme de préférence à sa « nature » et refusant de croire, contre les philosophies essentialistes, que la « *surface* des choses » soit un « masque de leur cœur », Robbe-Grillet établit la filiation du « nouveau roman » avec *La Nausée* et *L'Étranger*, mais il montre comment les romans de Sartre et de Camus aboutissent à « tragifier » le rapport de l'homme avec le monde extérieur, comme le prouvent par exemple la phrase de Roquentin « J'*étais* la racine du marronnier » (signe qu'il pense « avec les choses » et non pas *sur* elles) ou la propension, à l'approche du crime de Meursault, de métaphores qui anthropomorphisent la nature. Encore Robbe-Grillet fait-il silence sur la dernière page de *L'Étranger* qui peut s'interpréter, le ciel étoilé prenant lui-même sens, comme une conversion du héros à une forme d'humanisme.

Le genre du roman policier, où l'auteur se donne pour mission de repérer l'identité de chaque personnage, de lui restituer exactement ses actes et ses paroles avant de mettre finalement en ordre toutes les pièces du puzzle, réunit jusqu'à la caricature les exigences du lecteur traditionnel de romans. Au lieu d'ignorer ces exigences, les « nouveaux romanciers » y répondent parfois ironiquement. Tel est le cas de Sarraute dans *Martereau* (1953), où l'intrigue (dérisoire) piétine au gré des ressassements du jeune narrateur, qui se demande si son oncle a ou non été victime d'une escroquerie. Le roman policier se passe tout entier dans sa tête, l'action évolue non au gré de rebondissements de l'intrigue mais de minuscules tropismes, et le paradoxe en vertu duquel le « héros » de l'histoire donne son titre au roman (comme au XIX[e] siècle) s'explique par le désœuvrement du jeune homme, qui a fini par imaginer que le paisible et terne Martereau était un escroc de grande

envergure. Dans *Les Gommes* (1953), Robbe-Grillet raconte comment le détective Wallas enquête sur le meurtre d'un professeur à l'identité mal définie (Albert ou Daniel Dupont ?), accompli dans un laps de temps qui s'évalue entre le moment où la montre de Wallas s'est arrêtée et celui où elle se remet en route, durée au terme de laquelle Wallas tue Dupont, qui avait seulement laissé croire à sa mort. La description obsédante d'un quartier de tomate, loin d'être un indice sur le chemin de l'enquête, pousse ici à sa limite cette « chosification » de l'univers que la critique traditionnelle reprocha aux « nouveaux romanciers ». Nous l'interpréterons comme le résultat d'une révolution qui déplace dans les objets la conscience humaine ; au lieu d'écrire, comme l'eût fait un romancier ordinaire : « Wallas, hagard, contemplait un quartier de tomate », Robbe-Grillet signifie l'hébétement de son personnage par la description minutieuse d'un objet sur lequel se fixe par hasard son attention, tout en s'abstenant d'une caractérisation psychologique qui imposerait un sens au lecteur. Le reproche de la critique humaniste ne gagne en pertinence qu'à condition d'être étayé par une réflexion morale (« Comment peut-on s'intéresser à un être aussi passif ? Où sont donc les héros d'antan ? »). Il faudra alors convenir que le mal remonte à Flaubert : englué dans la contemplation de la femme aimée aussi bien que du spectacle de la rue, Frédéric Moreau apparaissait déjà comme un anti-héros (l'envers de Rastignac) et l'envahissement de *L'Éducation sentimentale* par les descriptions exprimait la désillusion de l'écrivain par rapport aux vertus de l'action. Si le roman a pour mission de refléter le monde plutôt que de l'inventer, on ne fera pas grief aux romanciers d'user des moyens de leur art pour traduire un déclin de la foi en l'héroïsme.

Au roman policier s'apparente aussi *Le Voyeur* (1955), texte troué par une ellipse que matérialise une page blanche, où s'inscrit (meurtre ou accident ?) la mort d'une jeune adolescente dont le corps a été retrouvé, déchiré, au pied d'une falaise. Le lecteur ne saura jamais si Mathias, qu'obsèdent des fantasmes de viol et par les yeux de qui nous vivons toute l'aventure, a occulté son crime ou s'il investit de son désir sadique ce creux de son emploi du temps. Policier encore cet autre roman de Robbe-Grillet, dont l'histoire se déroule dans un lieu tropical, *La Jalousie* (1957), si l'on admet qu'un mari jaloux est le plus implacable enquêteur qui se puisse concevoir. A-t-il motif d'être jaloux ou charge-t-il le moindre signe de ses soupçons maladifs ? Chez Proust, déjà, nous faisions difficilement le départ entre le caractère volage, voire vicieux, d'Odette et d'Albertine, et la névropathie de Swann et du narrateur ; mais, au bout du compte, les figures des deux femmes étaient suffisamment creusées pour fonder les soupçons. Dans *La Jalousie*, A. n'est pas un « personnage », mais une silhouette épiée par un regard qui, seul, prend quelque consistance au fil du récit. Au reste, Robbe-Grillet peut bien se moquer de la psychologie et faire comme si la jalousie n'était que cette fenêtre par où s'exerce un regard indiscret : l'évaluation maniaque par le narrateur des moindres gestes de l'autre, du moindre déplacement d'objets, donne sens à l'univers ainsi décrit et définit plus profondément l'instinct de possession que ne l'aurait fait l'analyse de la conscience d'un jaloux.

À la différence du détective et du voyeur, le jaloux n'a pas de nom. Le personnage disparaît vraiment chez Robbe-Grillet avec *Dans le labyrinthe* (1959), où les images

s'organisent d'après les nécessités d'un récit qui bifurque parfois d'une manière donnée artificieusement pour aléatoire. Faut-il prendre ces images pour des fantasmes ou pour une représentation de la réalité ? Les romans de Robbe-Grillet discréditent cette question naïve puisqu'on use des mêmes mots pour écrire les uns ou les autres et que l'œuvre romanesque n'est jamais qu'écriture. Encore faut-il que le texte évoque dans l'imagination du lecteur un référent qui, chez Robbe-Grillet, trouble, amuse, émeut, et même pose, hors de cet « engagement » qu'il récuse, des questions de société : il n'est pas absurde de voir dans le planteur jaloux de sa femme et cerné de serviteurs noirs une figure du colon inquiet à l'idée de perdre tout pouvoir, non seulement domestique, mais politique.

Que les romans de Robbe-Grillet s'organisent moins comme des récits traditionnels que suivant des séquences, analogues à des séries musicales où s'apprécie le souci prioritairement formel du créateur, compte moins à nos yeux que leur pouvoir de suggestion. Jean Ricardou (théoricien intéressant, au demeurant) a fait tort au « nouveau roman » en laissant croire qu'on ne pourrait désormais se lancer dans l'aventure romanesque qu'armé d'une équerre, d'un compas et de papier millimétré (voir son étude sur *Le Nouveau roman*, 1973). Il est bien possible que Michel Butor ait soumis la composition de *La Modification* (1957) à des « lois de fer » dont de savants schémas sont censés prouver la rigueur : ce qui sépare ce roman de ceux de Ricardou est que, de même que naissaient du carcan inventé par Queneau de la tendresse et des fleurs bleues, l'horaire des chemins de fer, utilisé par Butor pour traiter dans les mêmes phrases de l'espace et du temps, rythme une plongée dans la mémoire, l'effacement progressif d'un amour, les fulgurances d'images de deux villes magiques, Rome et Paris (bref, des thèmes romanesques éternels). Analysant ses propres romans, Ricardou peut convaincre que le triangle fourni par le bikini d'une baigneuse répond à d'autres triangles inscrits dans le texte (*L'Observatoire de Cannes*, 1961) ou, à propos de *La Prise de Constantinople* (1965), souligner « la détermination pubienne de l'emplacement constantinopolitain » (on aura compris que doit se lire en filigrane la « prise du con »...), ces jeux purement cérébraux contribuent à un sabotage plutôt qu'à un renouvellement du genre romanesque.

En apparence, Claude Simon ne les dédaigne pas quand il explique comment, dans *La Route des Flandres* (1960), l'errance des cavaliers suit « un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle, semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier ». En fait, il illustre ici la tension, constamment présente dans ses œuvres, entre le désir, accessible au peintre, de présenter simultanément des événements, et la nécessité, imposée à l'écrivain, de les donner dans leur succession. De cette impossible conciliation, *Triptyque* (1973) offrira la tentative la plus explicite. Son souci formel fournit à Simon une contrainte dans l'acception gidienne du terme, de celles qui soumettent l'écriture à une exigence. Ayant craint de verser, quand il composait *La Route des Flandres*, « dans l'héroïque ou dans le pitoyable », il n'a pas empêché l'émotion de sourdre des scènes d'enchevêtrement de chevaux ou de guerriers que lui avait inspirées la débâcle de 1940. Faut-il donc être un ancien combattant pour écrire un roman de guerre ? La question, posée à n'importe quel critique moderne, ne s'attirera qu'un haussement d'épaules ; on invoquera au besoin l'axiome de Simon

lui-même : « Il ne peut y avoir de littérature réaliste. » Nous nous disons pourtant que, à l'opposé de Zola, romancier « réaliste » qui accumula des fiches pour insuffler de la vie à une débâcle qu'il n'avait que très indirectement vécue, Simon parvient plus sûrement, par le refoulement du souvenir de souffrances partagées et malgré la distance qu'il s'impose par le style, à donner chair à sa *Route des Flandres.*

DESTIN DES « NOUVEAUX ROMANCIERS », BILAN DU « NOUVEAU ROMAN »

La commodité utilisée par Butor dans *La Modification* témoignait de son impatience à jouer à sa guise du temps et de l'espace. Dans *Degrés* (1960), la fiction d'un cours d'histoire et géographie lui ouvre les voies d'une virtuosité encore supérieure. Puis il abandonne les conventions du genre romanesque pour recourir plus librement aux multiples possibilités du *livre* sous toutes ses formes (variations typographiques, collages, combinaisons arithmétiques...). Robbe-Grillet joue à partir de 1961 de la parenté des écritures romanesque et cinématographique avec *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, intitulés « ciné-romans », avant de revenir, avec *La Maison de rendez-vous* (1965), à un type de roman qui invite le lecteur à se construire pour lui-même un film imaginaire. Quand le romancier écrit « Le décor change », on ne sait pas s'il s'agit du décor de l'histoire qui nous est racontée ou du décor de scènes représentées au sein de cette histoire. Quelle importance, ricane en douce le romancier, puisque tout est jeu ? Quelques cancres exceptés, tout le monde, à cette date, l'a enfin compris. Défricheurs stimulants dans les années 1950, les « nouveaux romanciers » demeurèrent parfois, jusqu'au sein de leurs créations, d'impénitents pédagogues.

Quand paraît en 1970 *Projet pour une révolution à New York*, l'éditeur joint au roman de Robbe-Grillet le texte d'une interview « mode d'emploi » qu'il a donnée trois ans plus tôt au *Nouvel Observateur.* L'époque des manifestes une fois révolue, on en vient aux bilans, mais ceux-ci ressemblent encore à des manifestes. « Désormais (explique Robbe-Grillet), les thèmes du roman eux-mêmes (objets, événements, mots, mouvements formels, etc.) [...] deviennent les éléments de base engendrant toute l'architecture du récit et jusqu'aux aventures qui s'y déroulent, selon un mode de développement comparable à ceux que mettent en œuvre la musique sérielle ou les arts plastiques modernes. » Puis, rendant compte de la thématique particulière de ses œuvres, Robbe-Grillet explique comment la mythologie du monde où il vit, faite d'articles, d'affiches, de publicités qui sollicitent des pulsions sexuelles et violentes, conditionne son imaginaire et lui offre la possibilité, non d'une condamnation morale qui serait un refuge dans le passé, mais d'un « jeu » toujours renouvelé. « Ville imaginaire » s'il en est, New York avait, dirait-on, vocation à clore l'œuvre proprement romanesque de Robbe-Grillet, poursuivie de manière à peine différente, il est vrai, dans les trois volumes de son autobiographie surtitrés « Romanesques ».

Près de soixante ans après la première publication de *Tropismes*, Nathalie Sarraute continue d'explorer les ressources des mouvements infinitésimaux de la conscience et de mettre en œuvre un brouillage des dialogues dont les films de la « nouvelle

vague » (de Jean-Luc Godard en particulier) ont offert dans les années 1950 une illustration plus immédiate. Des rires enfantins traversent une cloison dans *Vous les entendez ?* (1972), troublant l'entretien du père avec son vieil ami venu en voisin pour bavarder ; des points d'interrogation et de suspension empêchent chaque phrase d'aller à son terme, ouvrant un champ aux oscillations de la pensée (hésitations, velléités, repentirs...). Au-delà de l'exercice formel, le texte peut se lire comme un reflet de l'incommunication entre enfants et adultes. On perd davantage ses repères référentiels avec *Disent les imbéciles* (1976), même si certains critiques crurent déceler derrière ce savant tissu de banalités une satire de la bourgeoisie intellectuelle. *Ici* (1995) n'offre d'autre lieu que celui où se rencontrent les mots, rares ou triviaux, issus du quotidien ou d'une angoisse métaphysique – surprenant avatar du « roman d'aventure » où se découvre avec une sorte d'effroi non point une île perlière, mais l'infinie possibilité de la conscience. « Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames », prévient Sarraute en tête d'*Ouvrez* (1997). Dans une conférence sur « Le langage dans l'art du roman », elle avait fait à plusieurs reprises référence à Mallarmé. Se débarrassant des significations qui l'encombrent, expliquait-elle, le roman tend comme la poésie à dégager la sensation pure, donc à aller vers l'abstraction. On pourrait ergoter, faire valoir que des « êtres vivants » ne sont pas vraiment des abstractions : ils sont effectivement vivants pour la majorité du public. À suivre la voie tracée par Sarraute, les romanciers en arriveront, comme les poètes, à éditer à compte d'auteur des plaquettes destinées à une centaine de lecteurs. Il faudra alors trouver une autre étiquette pour désigner les volumes qui entrent chaque année en compétition pour les prix littéraires, à plus forte raison ceux qui assurent le succès des collections « Fleuve noir » ou « Harlequin ».

Claude Simon a, comme Sarraute, poursuivi avec une belle constance une quête exigeante, dont la plus belle réussite est peut-être *Histoire* (1967) où, à défaut de saisir précisément la forme des « sinusoïdes de longueur d'onde variable qui courent tantôt au-dessus, tantôt au-dessous (invisibles alors) d'une ligne continue » (Simon lui-même), le lecteur est sensible à la fusion quasi proustienne du passé et du présent au sein d'un récit où « Histoire » (faut-il maintenir ici la majuscule imposée par la graphie du titre ?) désigne la mise en mots à la fois de sensations intimes et d'un passé universel. *La Bataille de Pharsale* (1969) (que Ricardou a décryptée comme « la bataille de la phrase ») convoque plus clairement l'Histoire comme le tissu de motifs qui contribuent à une composition polyphonique. Simon joue désormais explicitement de l'intertextualité avec le roman de Proust, mais aussi avec ses propres œuvres (*La Bataille de Pharsale* se réfère à *Histoire*). L'« acacia » dont les feuilles palpitent aux premières lignes d'*Histoire* intitule un roman publié en 1989. À la différence de Sarraute, qui exorcise dans un récit séparé (*Enfance*, 1983) la tentation de l'autobiographie directe (même si c'est encore au travers de tropismes que s'approfondit cette relation de l'enfant aux adultes dont la difficulté enrichit sa production romanesque), Simon ne laisse guère percevoir de frontière entre ses derniers romans et *Le Jardin des plantes* (1997), autoportrait de l'artiste à l'œuvre. Le texte, d'abord éclaté en fragments, s'y organise peu à peu, nourri de bribes qu'on hésite à dire *empruntées* à l'Histoire (présente à ma mémoire, jusque par les livres, l'Histoire est

indissociable de mon moi), et de citations de Proust, Flaubert ou Dostoïevski, incorporées elles aussi par l'écrivain à son passé (les ayant *lues*, il les a *vécues* à son tour). À considérer le roman comme une mise en forme des sensations, Simon en arrive à conclure, à l'instar de Sarraute, que « la distinction prose/poésie est artificielle » « Il y a des phrases de Proust qui sont beaucoup plus poétiques que bien des poèmes. »

Mort et transfiguration. On a pu croire d'abord qu'une entreprise qui s'intitulait, fût-ce par défi, « nouveau roman » allait se donner pour mission de sauver un genre dont les générations précédentes redoutaient l'extinction, et voici qu'au bout de quelques années, les uns l'abandonnent pour expérimenter d'autres formes d'écriture, les autres dissolvent son identité à force d'affiner les prétentions qu'ils lui prêtent. À l'heure du bilan, on se dit que le courant du « nouveau roman » a d'abord été une salutaire école de lecture et d'analyse. La formule de Ricardou suivant laquelle le roman ne doit pas être « l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture » donnait heureusement la priorité aux exigences formelles, battait en brèche l'illusion que le roman *reflète* la vie, et détournait de s'y adonner ceux qui le prenaient paresseusement pour un moyen de défendre leurs idées ou d'épancher leurs états d'âme. Mais pourquoi fallut-il qu'à force de s'opposer à leurs prédécesseurs, les « nouveaux romanciers » perdissent parfois de leur lucidité ? Balzac servit trop commodément de bouc émissaire. Au lieu de comprendre, à l'aide des outils théoriques qu'ils avaient su perfectionner, que les récits de la *Comédie humaine* surpassent mille autres récits de la même époque parce qu'ils sont, au-delà de la crédibilité des aventures de Vautrin ou Rastignac, une authentique aventure littéraire, on prit au pied de la lettre l'ambition affichée par Balzac d'être le secrétaire de la société et, afin d'éviter que le lecteur ne se passionnât naïvement pour des aventures supposées réelles, on supprima l'illusion de réalité du programme des romanciers à venir. À la rigueur toléra-t-on la mise en forme de l'aventure de quelqu'un (héros ? voix narrative ?) qui se demanderait comment écrire un roman dans lequel (mise en abyme oblige) quelqu'un raconterait une aventure où, etc. Colloques et manifestes balisèrent farouchement le terrain.

Les plus malicieux aiguisèrent leur talent à jouer avec les balises, beaucoup les transgressèrent, d'autres enfin multiplièrent à l'envi les barreaux pour faire croire que leurs exigences de théoriciens les empêchaient seules de donner libre cours à leur imagination.

On se frotte les yeux quand on lit, trente ans après la publication de *Problèmes du nouveau roman*, de Ricardou, une interview de Claude Simon (*Le Monde des livres*, 19 septembre 1997) où celui-ci oppose sa propre production romanesque à celle de Balzac au prétexte que celui-ci concevait le roman comme « un enseignement social, un texte didactique ». Pourtant, dès le Second Empire, les théoriciens du « réalisme » déploraient que *La Comédie humaine* ait dévié de son dessein pour céder aux fantasmagories et aux audaces de style de son auteur. De la *Vue de Delft*, de Vermeer, Proust retenait non pas l'intention (trop évidente à une époque qui ne connaissait pas la photographie) de représenter un lieu, mais l'art avec lequel le peintre avait su traiter ce petit pan de mur jaune dont la pâte éclairait les autres éléments et jusque l'ensemble de la composition.

On se dira que dans leurs phases de conquête du terrain, les romantiques ou les surréalistes ont pareillement proféré des opinions tonitruantes, et on peut aimer qu'ils soient parfois restés fidèles à leurs partis pris de jeunesse. Le « nouveau roman » a servi de laboratoire à quelques-uns des plus grands romanciers de la seconde moitié du siècle (dont Simon lui-même), et il n'a rendu stériles que ceux qui avaient vocation à le demeurer.

AUX FRONTIÈRES DU GENRE ROMANESQUE

Que le groupe du « nouveau roman » ne fût pas le plus sûr gardien du genre, on pourrait le soupçonner du seul fait qu'il reçoit, en 1960, le soutien de la revue *Tel Quel* (éditions du Seuil) dont le titre renvoie à Paul Valéry. Principal fondateur de la revue, Philippe Sollers s'était attiré en 1959, avec *Une curieuse solitude*, les éloges de romanciers patentés comme Mauriac et Aragon. Quand, deux ans plus tard, il publie *Le Parc*, Sollers explique que la fiction n'est pas une production grâce à laquelle on exprimerait un réel ou un univers intérieur préexistants : elle est un mode d'écriture qui permet à l'écrivain de savoir ce qu'il pense. Son passage du Seuil chez Gallimard, coïncidant une vingtaine d'années plus tard avec la disparition de *Tel Quel*, apparaît à certains comme une nouvelle conversion, sinon comme un retour aux sources : dans *Femmes* (1983), la multiplication vertigineuse des héroïnes, l'éclatement des lieux, le tourbillon des événements illustrent avec virtuosité plutôt qu'ils ne remettent en question les prestiges de l'écriture romanesque. Mais un roman comme *Le Lys d'or* (1989) montre encore un Sollers attentif en priorité aux voies du langage.

Consacré à vingt-trois ans par les jurés du Renaudot pour *Le Procès-verbal* (1963), Jean-Marie Gustave Le Clézio tranchait dès ce premier roman sur l'ordinaire des prix littéraires. Son héros, Adam Pollo, figure du premier et du dernier homme, ne sait trop s'il sort de l'armée ou d'un asile psychiatrique ; revenant au monde, il s'identifie avec les lieux et les animaux qu'il rencontre, incarnant un pouvoir extrême de l'imagination qui lui vaudra d'être à nouveau enfermé. Par son infinie capacité à l'aventure, Adam Pollo est un lointain cousin du Moravagine de Cendrars, qui descendait lui-même du Maldoror de Lautréamont. Dans un préambule au *Procès-verbal*, Le Clézio avoue son ambition d'écrire un jour un roman qui lui vaudrait, s'il faisait finalement mourir son héros, des lettres d'injures de ses lecteurs. Cette nostalgie ironique pour les romans à l'eau de rose n'est qu'un détour pour illustrer les pouvoirs de l'écriture : affranchie des soucis du réalisme (« j'ai de plus en plus l'impression que la réalité n'existe pas »), celle-ci parvient idéalement à une fiction totale à laquelle le lecteur adhère sans réserve. En Adam Pollo, il faut voir un prophète, capable de se déprendre de tout anthropocentrisme, initiateur de ce « long voyage religieux » dont parle Le Clézio à la fin d'un essai (*L'Extase matérielle*, 1980) et qui a pour mission de le conduire à cette beauté de la vie qui n'est pas de l'esprit, mais de la matière. Le dépouillement de l'écriture de Le Clézio s'appréciera au mieux dans *Désert* (1980) où se croisent l'histoire des nomades chassés jadis de leur territoire et celle de la jeune Lalla qui y revient après avoir connu les villes des

civilisations colonisatrices. S'il s'intéresse aux anecdotes, comme dans *La Ronde* (1982), recueil de nouvelles présenté comme une suite de « faits divers », dont les sujets auraient aussi bien retenu l'attention d'un écrivain populiste ou naturaliste, c'est pour traduire l'émotion d'un regard sur les choses et sur les êtres.

Œuvre romanesque ? L'écrivain, quel qu'il soit, est pour Le Clézio un « faiseur de paraboles ». « Les formes que prend l'écriture, les genres qu'elle adopte ne sont pas tellement intéressants. » À juger, suivant des critères préétablis, qu'une œuvre est ou ne saurait être un « bon roman », on rapporte « à une entité ce qui devrait n'être jugé qu'individuellement » (1967). La « parabole » peut être aussi bien l'aventure imaginaire d'*Onitsha* (1991), récit du voyage initiatique d'un petit garçon au Nigéria, que *Le Rêve mexicain* (1988), histoire exacte, appuyée sur des documents, de la destruction de la civilisation aztèque.

« Faits divers » ou grandes pages de l'Histoire : on dirait que Le Clézio a évolué depuis l'époque où il rejetait le « réalisme ». Mais l'exactitude à laquelle il se contraint dans une sorte d'ascèse est la condition pour que se libère un rêve, celui qui unit par exemple vainqueurs et vaincus de la conquête du Nouveau Monde et les projette dans un « désir d'avenir ». Cette tension entre le réel et le possible, Gide en avait fait l'objet de son ultime réflexion sur *Les Faux-monnayeurs.* « Je n'aime pas les "faits divers" », écrivait Édouard dans son Journal après le suicide du petit Boris. « Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... » C'est pourtant à partir de deux faits divers réels (une affaire de faux-monnayeurs anarchistes, un suicide d'écolier à Clermont-Ferrand) que Gide avait conçu son roman ; mais celui-ci offrait à sa dernière ligne (« Je suis bien curieux de connaître Caloub ») moins un dénouement qu'une ouverture vers une multitude de possibles.

On attribuera à une esthétique gidienne, non à une influence des jeux du « nouveau roman », le « scrupule » qui inspire à Henri Thomas les deux fins de John Perkins. Histoires nées d'un fait divers ou d'une anecdote – observée ou inventée, qu'importe ? – parfois élargies aux dimensions d'un court roman, racontées par le « je » d'un mémorialiste (*Le Migrateur*, 1983) ou plus souvent d'un simple promeneur à qui le hasard d'une rencontre impose la découverte du tragique : révélée au grand public par *La Nuit de Londres* (1956), l'œuvre d'Henri Thomas fut toujours saluée pour sa « discrétion » et, parce qu'il n'avait pas besoin d'éclats, son style fut dit « feutré ». Cet adjectif le mettait légitimement en fureur : il évoque le contraire de cette précision qui donne leur prix à ses phrases, comparables à ces minuscules maquettes d'allumettes et de papier cristal, soigneusement calcinées et assemblées par un maniaque (« Les cendres d'un grand feu », dans *Les Tours de Notre-Dame*, 1977). Un soir, les maquettes sont détruites par un brutal coup de poing porté contre la cloison par le voisin (narrateur de la nouvelle). À l'intérieur de l'une d'elles, celui-ci découvrira, visible par la toiture béante, un couple de figurines, inachevées dirait-on, porteuses du mystère de leur créateur disparu. « Je ne vois plus », avoue le narrateur de la nouvelle, ignorant si son coup de poing fut ou non salutaire. L'écriture, attentive et minutieuse, s'ouvre pour finir sur une béance.

Cet au-delà des mots, symptôme d'incommunication et peut-être de folie, résume le parcours de Marguerite Duras. Un de ses premiers romans, *Un barrage contre le*

Pacifique (1950), histoire d'une Française de Cochinchine (figure de la mère de l'auteur) luttant misérablement pour préserver une bande de terre des déferlements de l'océan, fut comparé aux romans de Steinbeck et de Caldwell ; publié pendant la guerre d'Indochine, il fut accueilli comme un témoignage sur la colonisation ; certains, enfin, le lurent comme une fable illustrant le combat des hommes contre les forces de la nature. Alors que plusieurs « nouveaux romanciers » débutèrent par une recherche soigneusement impersonnelle pour accepter sur leurs vieux jours les ressources de la confidence, l'itinéraire de Duras fait une boucle : *L'Amant*, qui lui vaut en 1984 la tardive consécration du prix Goncourt, renoue en effet avec l'inspiration autobiographique du *Barrage.* Mais sans doute sa longue pratique de l'écriture lui a-t-elle permis de raconter avec aussi peu d'artifices romanesques sa passion d'adolescente pour un riche Chinois rencontré sur le bac du Mékong.

L'Asie (Inde ou Indochine) n'a, au vrai, jamais quitté Duras, même si le paysage se réduit, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), à des boulevards rectilignes, à des villas coloniales stéréotypées, à la salle de danse d'un casino, lieux libérés jusque dans leurs noms (S. Tahla, qu'on retrouve dans *L'Amour*, U. Bridge, T. Beach) de l'insoutenable poids d'émotion dont les charge la mémoire. De même, Lol a *oublié* cette fin de bal où elle vit Michael, son fiancé, partir au bras d'une autre ; dix années plus tard, elle connaît un simulacre d'amour en s'identifiant à Tatiana, qui assistait à la scène à ses côtés. D'un champ de seigle où elle s'abîme, Lol *voit*, comme si elle la vivait, l'union dans une chambre d'hôtel de Tatiana et de son amant. Narrateur de l'histoire, celui-ci en recompose péniblement les fragments (« Je crois voir ce qu'a dû voir Lol V. Stein »). Vient pourtant un moment où, comme dirait Henri Thomas, on ne *voit* plus : à l'image de la folie, qui expulse l'essentiel du champ de la conscience, l'écriture, en s'amenuisant, dérobe, par-delà l'ordre logique dont elle garde l'apparence, les secrets les plus douloureux. Ainsi tout roman qui suggère au lieu d'analyser vise-t-il au *ravissement.* Disparue en compagnie de Michael à la fin du bal, Anne-Marie Stretter revient dans d'autres romans de Duras comme *Le Vice-consul* (1965), mais aussi dans un « texte théâtre, film », *India song* (1973). Ce retour obsédant d'un *personnage* suffit à marquer la distance de l'œuvre de Duras avec le « nouveau roman ». Doit-on l'y apparenter sous prétexte que l'écriture se double toujours, chez elle, d'une réflexion sur l'écriture ? Mais dans *Le Vice-consul*, par exemple, le livre que Peter Morgan compose sur l'aventure d'une mendiante n'émeut pas Anne-Marie Stretter, parce qu'elle-même a *vécu* cette histoire dans son enfance. On aura compris que, même si elle partagea les préoccupations d'écrivains formalistes, Duras ne douta jamais que les mots avaient pour suprême pouvoir, non de se mirer eux-mêmes, mais de suggérer la folie ou la douleur.

Grâce à *L'Amant*, Duras devint une romancière à succès, alors qu'elle avait depuis longtemps déjà expérimenté d'autres arts. Par ses scénarios et dialogues, elle contribua à la réussite d'*Hiroshima mon amour*, film d'Alain Resnais (1959). Multipliant scénarios et films, elle abandonna le scénario qu'elle voulait tirer de *L'Amant* pour en faire la matière d'un nouveau roman, *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Elle appela « roman » un texte entièrement dialogué, *L'Amante anglaise* (1967), avant de

le confier à la scène. Des milliers de spectateurs sont allés voir Jean-Paul Belmondo ou Gérard Depardieu interpréter ses films *(Moderato Cantabile, Le Camion)* sans avoir ouvert aucun de ses livres. Au moins par ce va-et-vient entre les formes, particulièrement entre roman et cinéma (qu'elle déclara un jour interchangeables), l'itinéraire de Duras s'apparente à celui d'un Robbe-Grillet.

Dans *L'Âge du roman américain,* Claude-Edmonde Magny expliquait l'interaction du roman et du cinéma pendant l'entre-deux-guerres par un besoin d'identification du public qu'assouvissent les deux arts, mais surtout par le fait qu'ils sont l'un et l'autre des *récits.* Depuis deux générations environ, les romanciers les plus ambitieux n'avouent plus guère le premier des deux points communs, mais beaucoup jouent à l'envi sur le second. Il arrive qu'à force d'exhiber les subtilités du récit en tant que tel pour l'isoler farouchement de tout message autre qu'esthétique, cinéastes et romanciers succombent au maniérisme. Dans sa brève carrière de metteur en scène, Robbe-Grillet, plus que Duras, céda à ce travers.

L'HISTOIRE, LA PENSÉE ET L'INVENTION DE SOI

Le roman n'échappa longtemps au soupçon de frivolité qu'à condition d'être ouvertement investi d'une pensée, parfois étayée par une résurrection du passé riche d'enseignements pour le présent. Quand Queneau ou Giono traitent de l'Histoire, c'est plutôt pour la mettre au service de leur fantaisie. Malraux l'écrit au moment où elle se fait. Simon la rend indissociable de son propre passé. Marguerite Yourcenar, elle, œuvre pour un renouvellement du « roman historique », qui n'est à ses yeux qu'un « bal costumé » si son héros n'a pas une « réalité spécifique, conditionnée par le temps et le lieu » ; celui-ci peut être un personnage réel (Hadrien) ou un personnage historique fictif (Zénon). Dans *Mémoires d'Hadrien* (1951), elle a choisi la figure qui lui paraissait celle du plus accompli des hommes d'État. La culture et la lucidité d'Hadrien autorisent une superbe leçon de philosophie et de politique ; mais, même si elle juge « grossiers » les lecteurs qui lui disent « Hadrien, c'est vous », Yourcenar compose surtout, grâce à ce héros qu'elle ressuscite de l'intérieur après un long travail préparatoire (lectures, visites à la villa Adriana...), une figure idéale en laquelle elle se projette et qui lui permet de mieux se connaître soi-même.

Dans *L'Œuvre au noir* (1968), dont le titre désigne l'opération alchimique par laquelle on dissout la substance (phase la plus difficile du Grand Œuvre), le nom du héros, Zénon, évoque celui d'un philosophe grec qui niait la réalité du mouvement (les trois parties du roman s'intitulent « La Vie errante », « La Vie immobile » et « La Prison »). Parcourant au XVI[e] siècle une Europe déchirée par les fanatismes de toute sorte, Zénon, après s'être dévoué aux malades, se fera moine, mais, accusé d'hérésie, il mourra plutôt que de se rétracter. Réflexion sur la tolérance, si l'on veut, *L'Œuvre au noir* s'est composée dans l'imagination de Yourcenar du moment où, dit-elle, « le personnage du médecin philosophe et alchimiste » s'est imposé à elle.

Avec *La Semaine sainte* (1958), d'Aragon, récit de la fuite de Louis XVIII pendant les Cent Jours, on croit tenir un roman historique traditionnel. Mais alors qu'il

jugeait « historiques » ses romans du cycle « Le Monde réel », Aragon prévient en tête de *La Semaine sainte* : « Ceci n'est pas un roman historique », façon de se rebeller contre la conception officielle de l'Histoire, qui sacrifie à l'exactitude des faits et aux certitudes de l'idéologie dominante les rêves de l'homme et les contradictions du réel. Aragon revendique surtout, devant une matière travaillée par des mémoires successives, une liberté d'agencer le temps qu'autorisaient moins ceux de ses romans qui étaient, pour le militant communiste, des romans de l'action. Dans *Le Sac du Palais d'été* (1971), Pierre-Jean Rémy évoque trois périodes de l'histoire de la Chine, mais à ces superpositions temporelles s'ajoutent des dédoublements de personnages, résorbés dans la figure de Simon qui se révèle, pour finir, être le narrateur. Le jeu intertextuel (avec Segalen notamment) confirme que l'Aventure (dont l'Histoire, selon Pierre-Jean Rémy, est toujours le « pivot ») est d'abord ici une aventure intellectuelle et littéraire. Avec *La Bataille de Wagram* (1986), Gilles Lapouge se défend comme Aragon d'avoir écrit un roman historique : la Vienne impériale lui donne prétexte non à une reconstitution, mais à une rêverie sur une brillante société d'artistes. Le genre consacré par Walter Scott est-il décidément démodé ? Patrick Rambaud renforce le soupçon en présentant *La Bataille* (1997) comme un défi : il a voulu faire le roman dont Balzac inscrivit plusieurs fois le titre sans jamais l'écrire – combler, en somme, une case vide de *La Comédie humaine.*

S'ils ont renoncé à investir leur art dans de simples tableaux du passé, les écrivains recourent encore à la fiction pour exprimer leurs idées philosophiques ou perpétuer de grands mythes. L'Histoire peut trouver là une autre occasion d'exercer ses prestiges. Nous l'avons vérifié grâce aux « romans historiques » de Yourcenar. Mais déjà, dans ses *Nouvelles orientales* (1938), celle-ci avait rendu son expérience pour ainsi dire perméable au taoïsme ou au folklore balkanique du Moyen Âge. Si elle réécrit la conclusion de « Kâli décapitée » pour une réédition de son recueil, c'est afin d'y souligner davantage certaines vues métaphysiques dont cette légende est inséparable, et sans lesquelles, traitées à l'occidentale, elle n'est plus qu'une vague « Inde galante » (« Post-scriptum » aux *Nouvelles orientales*, 1978).

« Le passage de la métaphysique au roman devait m'être fourni par le mythe », déclare Michel Tournier dans *Le Vent Paraclet*, essai publié en 1977. L'histoire de Robinson Crusoé est devenue un mythe, mais, au prix d'une inversion affichée par le titre, Tournier en réinvente le sens dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967, réécrit à l'usage des enfants sous le titre *Vendredi ou la vie sauvage*, 1971) : le serviteur initie cette fois le maître à l'Ordre naturel. Le thème de la « phorie » (de Saint Christophe, *Christophoros*, qui porta l'enfant Jésus sur ses épaules) et le mythe de l'ogre inspirent *Le Roi des Aulnes* (1970) ; assoiffé d'une tendresse mêlée à une irrépressible attirance pour la chair fraîche, Abel Tiffauges, quand il est fait prisonnier en 1940, sent se confirmer sa nature d'ogre et, à la forteresse de Kaltenborn, il recrute des adolescents pour le compte du IIIe Reich ; lors de l'attaque de la forteresse par les Russes, il s'enfuira en portant sur ses épaules un enfant juif ; il incarne alors la figure du père qui chevauche avec son enfant dans « Le Roi des Aulnes », ballade de Goethe. Ce dénouement rédempteur n'efface pas le malaise donné par une sorte de complicité, entretenue par Tournier et que ne dédouane pas l'ambiguïté esthétique consubstantielle à tout roman, avec la pédophilie et les

fantasmes du nazisme. Heureusement délivrés des procureurs qui, à l'époque de *Madame Bovary*, tranchaient sur ce qui était censé troubler l'ordre et la morale publics, les écrivains n'interdiront jamais la répulsion individuelle de lecteurs devant la transfiguration artistique d'une morbidité criminelle. Devenus gémeaux dans la Cité solaire, Vendredi et Robinson se séparaient du moment où Vendredi choisissait d'embarquer à bord d'une goélette, tandis que Robinson demeurait sur l'île Speranza. Le thème de la gémellité réapparaît dans *Les Météores* (1975), où le couple formé par Jean et Paul éclate lui aussi, mais, amputé pour finir d'un bras et d'une jambe, Paul accède seul, dans une sorte de sublimation, au monde des « Météores » qui lui confère sa vérité cosmique.

Alors que pour la majorité du public, le romancier est d'abord quelqu'un qui invente des histoires, Tournier investit de sa pensée et de sa culture (marquées par les philosophies classiques et la littérature germanique) des histoires ancestrales grâce auxquelles se dévoilent la structure et les affects de l'humanité. Vingt-cinq ans après avoir renoncé au roman, Malraux avait, dans le premier tome du *Miroir des Limbes* intitulé *Antimémoires* (1967), mêlant réalité et fiction, entrepris de mettre ses romans en perspective par rapport à son aventure individuelle, à l'histoire de son siècle, à la « métamorphose » qui rendait compte à ses yeux de l'évolution des formes esthétiques ; commentant dans *Le Vent Paraclet* la genèse de ses ouvrages, Tournier se livre à une expérience *a priori* comparable, mais l'intéresse d'abord la manière dont son œuvre se définit par rapport à une philosophie que (malgré la diversité des mythes qu'elle engendre selon les civilisations) l'on soupçonne d'être intemporelle. À la différence des *Antimémoires*, où se lisent le bilan d'une œuvre romanesque et la définition du sens d'une existence, *Le Vent Paraclet* constitue seulement une étape sur la voie d'une recherche jalonnée, depuis, par *Gaspar, Melchior et Balthazar* (1980), triade ouverte à un quatrième Roi mage, ou *La Goutte d'or* (1986), récit du voyage initiatique d'un jeune immigré qui quitte son oasis pour trouver du travail à Paris : la goutte d'or (quartier d'immigrés) est ici le bijou de la danseuse Zobeida qui fascina un jour Idriss, « émanation d'un monde sans image », antidote de la photographie qu'avait prise du jeune homme une touriste parisienne et que, malgré sa promesse, elle ne lui enverra jamais. Symbole d'un monde d'apparences, la photographie a pourtant inspiré Tournier (*Des clefs et des serrures*, 1979), photographe lui-même. Mais, à l'opposé de Malraux, Tournier, qui se présente comme un « pervers polymorphe », laisse le lecteur s'interroger sur les significations contradictoires de son œuvre.

Nous avons dit comment, vaincue en 1940, déchirée pendant plus de quatre ans, demi-victorieuse en 1945, la France n'avait pu connaître, au lendemain du deuxième conflit mondial, le même type de littérature d'après-guerre qu'à la suite du premier. À une plus grande échelle, la guerre de 1939-1945 offrit d'autres spécificités : moins patriotique qu'idéologique, elle fut en outre marquée par un type d'atrocités jusqu'alors insoupçonnable. Peut-être Tournier a-t-il fait preuve de courage, après tout, en laissant affleurer, dans *Le Roi des Aulnes*, les pulsions les plus troubles de l'hitlérisme. Mais on ne pouvait guère attendre des victimes de l'indicible qu'elles recourent à la fiction pour exorciser leurs souffrances. Il revenait à un écrivain né en 1945, Patrick Modiano, d'approfondir avec une distance ludique,

qui n'évacue pas le tragique, la conscience du Juif persécuté. En ce siècle où les Mémoires (vrais ou fictifs), qui formèrent jadis les gros bataillons de la littérature, cèdent le pas aux romans de la mémoire, Modiano s'est inventé une mémoire. Son premier roman, *La Place de l'Étoile* (1968), où sont évoqués les bas-fonds parisiens de l'Occupation et de la Collaboration, a inauguré d'autres excursions dans cet univers glauque et grinçant où le héros cherche son identité (*La Ronde de nuit*, 1969, *Les Boulevards de ceinture*, 1972, *Livret de famille*, 1977). Les contemporains de Gide choisirent souvent le roman pour y approfondir une crise individuelle et morale ; en ces dernières décennies du siècle, le motif majeur de la littérature romanesque serait plutôt l'obsession – obsession, le cas échéant, de la littérature elle-même. Nous formulons ainsi d'un autre point de vue la montée en puissance et en nombre des romans de la mémoire – une mémoire qui, chez Modiano ou encore Jean Rouaud (*Les Champs d'honneur*, 1990), précède la naissance. Est-ce le modèle proustien qui a favorisé ces plongées dans les secrets du passé, alimentées dans les pires cas par des effets de mode, ou, à l'inverse, la curiosité des individus pour leurs origines, enrichie par les succès de la psychanalyse et sensible jusque dans la vogue des généalogies, a-t-elle façonné de nouvelles formes de romans ? Sans trancher la question, observons que, parmi les obsessions de notre époque, celle qui hante Modiano (un « qui suis-je ? » lié à un sentiment d'appartenance à une communauté persécutée) est parmi les plus pathétiques qui soient.

C'est pourtant à touches légères qu'il recompose le passé. Il existe une magie modianesque. Si un homme d'affaires japonais signe un chèque, c'est sous sa plume « un chèque bleu pâle aux caractères gothiques roses » (*Quartier perdu*, 1984). Ces détails qui *font voir* rangent peut-être Modiano parmi les « truqueurs » dont parlait jadis Paulhan. Mais, à ce compte, le soleil sur les lames de couteau des combattants de *L'Espoir* était aussi un « truc ». Modiano joue surtout sur la nostalgie (celle du Quartier Latin des années 1960 dans *Du plus loin de l'oubli*, 1996), à la manière du Perec de *Je me souviens* (1978). Citez le nom d'une star, d'une marque d'apéritif ou d'une limousine disparues, vous faites mouche à tout coup. Mais la litanie de Perec livrait en vrac des matériaux à l'imagination du lecteur ; ses « trucs », Modiano a du moins le mérite de les mettre en forme. Il ne l'a jamais mieux fait que dans *Villa triste* (1975) : la comédie frivole des élégants touristes d'une station à la mode, parmi lesquels figure un mystérieux narrateur à l'identité et au passé incertains, y masque à peine, comme chez Scott Fitzgerald, une inquiétude ou un désespoir. Après ce chef-d'œuvre, Modiano a trop souvent fait du Modiano, comme Bergotte faisait du Bergotte. Le moyen de s'évader de son propre talent, surtout lorsque celui-ci met en œuvre une obsession ? Peu d'écrivains ont l'audace de se renouveler jusqu'à changer d'identité en cours de carrière, tel Romain Gary (pseudonyme de Romain Kacew), devenu sous le nom d'Émile Ajar l'auteur de romans (*Gros Câlin*, 1974, *La Vie devant soi*, 1975) où aucun critique ne reconnut le style de l'aventurier qui avait signé *Les Racines du ciel* (1956) ou *La Promesse de l'aube* (1980).

Singulière, la supercherie de Romain Gary illustre pourtant, jusque par un choix existentiel, le « mentir-vrai » par lequel Aragon définit le roman ou, plus généralement, le romanesque. Le romancier joue avec la littérature dont il hérite, à son insu ou, comme Pierre-Jean Rémy, Aragon dans *Blanche ou l'oubli* (1967) et tant

d'autres, en pratiquant une savante intertextualité ; mais il joue surtout (Aragon encore) avec lui-même et son autobiographie, moins pour refléter le réel que pour l'inventer et, par conséquent, s'inventer soi-même. À l'heure où les notions de personnage et d'intrigue sont remises en question, on peut trouver l'essence du roman dans l'interposition d'une conscience fictive entre le monde et soi, mais aussi entre soi et soi, qui permettra au lecteur de s'inventer à son tour.

BIBLIOGRAPHIE

ALBÉRÈS R.-M., *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962 ; *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966.

ANGLÈS A., *André Gide et le premier groupe de « La Nouvelle Revue Française »*, Paris, Gallimard, 3 vol., 1978-1986.

BOISDEFFRE P. de, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1979.

BORGOMANO M., RAVOUX RALLO E., *La Littérature française du XXe siècle. 1. Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin « Cursus », 1995.

BRUNEL P., *Glissements du roman français au XXe siècle*, Klincksieck, 2001.

CHÉNIEUX-GENDRON J., *Le Surréalisme et le roman, 1922-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

DUGAST-PORTES F., *Le Nouveau Roman, une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan Université, 2001.

L'Éclatement des genres au XXe siècle, sous la dir. de M. Dambre & M. Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

GODARD H., *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

GOLDMANN L., *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964 (essentiellement sur Malraux et sur le « nouveau roman »).

JANVIER L., *Une parole exigeante : le nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964.

MACÉ M.-A., *Le Roman français des années 1970*, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

MAGNY C.-E., *L'Âge du roman américain*, Paris, Le Seuil, 1948 ; *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Le Seuil, 1950.

MAURIAC F., *Le Romancier et ses personnages*, Corréa, 1933.

MIGNARD A., *La Nouvelle française contemporaine*, Paris, Éditions du Ministère des Affaires étrangères, 2001.

NADEAU M., *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1970.

« Positions et oppositions sur le roman contemporain », Actes du colloque de Strasbourg (avril 1970) présentés par M. Mansuy, Klincksieck, 1971.

Queneau R., *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950, éd. revue et augmentée en 1965.

Quinze romans dans le siècle, études réunies par Alain Cresciucci, Klincksieck, 2000.

RABATÉ D., *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF « Que sais-je ? », 1998.

RAIMOND M., *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris,

Corti, 1966 ; *Le Signe des temps. Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*, SEDES, 1976.

RICARDOU J., *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967.

RIEUNEAU M., *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, 1974.

ROBBE-GRILLET A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

Roman 20-50, Revue d'étude du roman français du XXe siècle, Université de Lille III.

RONY O., *Les Années roman, 1919-1939. Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Flammarion, 1997.

SARRAUTE N., *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

SARTRE J.-P., *Situations I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947 (articles notamment sur F. Mauriac et *L'Étranger*, d'A. Camus).

SULEIMAN S.-R., *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

TADIÉ J.-Y., *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971 ; *Le Roman au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1990.

THIBAUDET A., *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

VIART D., *Le Roman français au XXe siècle*, Paris, Hachette « Supérieur », 1999.

VIEGNES M., *L'Esthétique de la nouvelle française au XXe siècle* (New York, Berne, Francfort, Paris), Peter Lang, 1989.

« Y a-t-il encore un roman français ? », table ronde dans *Esprit*, mai 1985.

ZÉRAFFA M., *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, 1969.

Formes brèves

Le conte et la nouvelle au XIXe siècle

Daniel SANGSUE

Commençons par deux repères significatifs. 1800 : le marquis de Sade publie *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques*. Il les fait précéder d'un texte théorique, « Idée sur les romans », où il dresse un bilan historique du roman et définit sa propre poétique narrative. Il demande entre autres choses aux auteurs de fictions de « soutenir l'intérêt [du lecteur] jusqu'à la dernière page », de ne pas couper leur récit « par des incidents, ou trop répétés, ou qui ne tiennent pas au sujet », de « soigner » particulièrement ceux qu'ils se permettent, et enfin de prendre garde à ce que les épisodes de leur récit procèdent toujours « du fond du sujet ».

1906 : Félix Fénéon publie ses *Nouvelles en trois lignes*. Situées aux deux extrémités du siècle, ces deux œuvres sont significatives en ce qu'elles représentent aussi les points limites, les extrêmes entre lesquels évoluent le conte et la nouvelle durant le XIXe siècle. Sade formule bien une esthétique de la nouvelle (la page qui suit, où

il est question des « nouvelles qu'on va lire », lève toute ambiguïté sur l'objet de sa réflexion), mais le fait que l'intitulé de sa préface escamote la nouvelle au profit du roman (« Idée sur les romans ») est révélateur : la nouvelle, au début du XIXe siècle, peine à se dégager du roman. Les impératifs de l'intérêt soutenu, de l'absence d'interruption, de l'unité anecdotique sont dressés par Sade contre le roman baroque (dont ses propres romans ne sont d'ailleurs pas éloignés), mais aussi contre les « nouvelles petits romans » qui ont fleuri jusqu'en 1750 à l'imitation des nouvelles espagnoles (R. Godenne, *La Nouvelle française*, PUF, 1974). Si ce programme narratif est partagé par des auteurs comme Cazotte (*Rachel* [...], 1788) ou Florian (*Nouvelles nouvelles*, 1792), il est encore loin de s'imposer à tous à l'orée du XIXe siècle (R. Godenne, « Les nouvellistes des années 1780 et 1820 », *Études sur la nouvelle française*, Slatkine-Champion, 1985).

Au début du XXe siècle, l'exemple de Félix Fénéon montre en revanche qu'il est plus qu'acquis ! Faut-il y voir pour autant l'aboutissement d'une évolution ? Certes, les *Nouvelles en trois lignes* restent un cas limite et isolé, mais on peut considérer qu'elles manifestent une tendance de l'esthétique narrative fin de siècle. Villiers déclarait par exemple : « Sauf accident, un roman n'est qu'un conte stupidement délayé. »

Les recueils de Sade et Fénéon, pour éloignés qu'ils soient d'un point de vue formel, nous rappellent en outre que la nouvelle se nourrit souvent de tragique, voire de cruauté, ce qui se confirme aussi durant tout le siècle (qu'on pense aux *Contes cruels* de Villiers justement, ou aux *Chroniques italiennes* de Stendhal), et qu'elle a partie liée avec le fait divers (D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Dunod, 1993). Le cas particulier des *Nouvelles en trois lignes*, qui constituaient à l'origine une rubrique tenue par Fénéon dans *Le Matin*, montre également le lien de la nouvelle avec la presse. Ce sera notre point de départ.

NOUVELLE ET CONTE

Mais auparavant une mise au point s'impose, presque rituelle lorsqu'on traite du conte et de la nouvelle au XIXe siècle. Les exemples de Sade et Fénéon pourraient laisser penser qu'il ne sera ici question que de la nouvelle, alors que notre objet est le conte et la nouvelle, ou pour mieux dire, les genres narratifs brefs. René Godenne a souligné la confusion terminologique qui prévaut au XIXe siècle dans l'utilisation des termes de « conte » et de « nouvelle ». On pourrait croire par exemple que le merveilleux traditionnellement attaché au conte (pensons aux contes de fées du XVIIIe siècle) éloigne les écrivains réalistes et naturalistes de cette appellation : or il n'en est rien, puisqu'on la rencontre chez Flaubert, Maupassant et Zola. Et l'on voit des auteurs appeler « nouvelles », dans leurs préfaces ou dans les récits mêmes, des textes de recueils qu'ils ont intitulés *Contes*. Malgré ce flou terminologique, la plupart des ouvrages consacrés aux formes narratives brèves privilégient le terme de nouvelle lorsqu'il s'agit du XIXe siècle. Ce siècle est celui où « le genre acquiert ses lettres de noblesse » (Th. Ozwald, *La Nouvelle*, Hachette, 1996), où il fleurit « à son apogée » (Grojnowski), c'est « le temps des maîtres » (Godenne).

À moins de considérer que la nouvelle, telle une sorte de méta-genre, absorbe le conte, il serait plus juste de dire, comme Jean-Pierre Aubrit dans *Le Conte et la nouvelle* (Colin, 1997), que le XIXe siècle est « l'âge d'or du récit bref en France ».

Il ne faut en outre pas exagérer l'importance de cette confusion. Dans *Le Récit nervalien*, Jacques Bony observe que les dictionnaires du XIXe siècle manifestent une certaine constance dans leur définition du conte, qui se voit régulièrement associé au fabuleux, au merveilleux et à l'imaginaire, tandis qu'ils hésitent en effet sur la nouvelle, qui est souvent assimilée à un roman court ou au conte (de ce point de vue, la conception actuelle de la nouvelle comme genre englobant pourrait être l'héritage de cette hésitation). Écrivant ses *Contes et facéties* ou *Les Filles du Feu, nouvelles* (édition de 1854), Nerval est conscient de produire deux types de récits différents dont les critères distinctifs sont, pour le conte, le contenu légendaire, merveilleux, populaire, fantastique, ainsi que la présence nécessaire du conteur, et la « peinture d'une réalité très ordinaire » pour la nouvelle (*Le Récit nervalien*, Corti, 1990, p. 135). On peut en dire autant du jeune Nodier, qui professe avec assurance dans son *Cours de belles-lettres* (1808-1809) : « Le roman proprement dit est le récit d'une suite d'aventures fictives, propres à intéresser ou à instruire. S'il se borne à la narration d'un seul événement, on l'appelle nouvelle. Si cet événement y introduit un merveilleux emprunté des croyances populaires, on l'appelle conte ». Mais l'auteur de *La Fée aux miettes* – sous-titré, le sait-on ? « roman imaginaire » – emploie par la suite les termes de conte ou de nouvelle indifféremment, ou en fonction de la mode du moment.

Cette question terminologique évoquée, on voit le problème qui se pose au seuil de ce chapitre sur le conte et la nouvelle : il est difficile de ne pas céder à notre tour à la « mode » du moment, et de rabattre le conte sur la nouvelle. Les termes de « récit bref » ou de « forme narrative brève » permettraient d'éluder la difficulté, mais ils ne sont pas satisfaisants dans la mesure où le critère de la longueur textuelle est, comme on le verra, déterminant mais pas exclusif. Zola écrivait : « La nouvelle est une nouvelle, qu'elle ait cinquante pages ou qu'elle en ait trois cents » *(Mes haines)*. Cette réflexion touche indirectement au cœur de la question. En fait, il n'est pas possible d'observer une « neutralité » terminologique ni un traitement équilibré pour les deux genres en ce qui concerne le XIXe siècle, pour la bonne raison que, si le conte et la nouvelle y coexistent, s'ils sont souvent confondus, ce siècle se distingue par sa volonté de privilégier la nouvelle et d'établir pour elle, comme en témoigne déjà la citation de Zola, une esthétique dont on ne trouve pas l'équivalent pour le conte. De même qu'il y a au XIXe siècle un « sacre de l'écrivain », il y a une sacralisation de la nouvelle. Un des textes de Baudelaire qui y contribuent de façon décisive oppose du reste significativement « le temps consacré à la lecture d'une nouvelle » à celui « nécessaire à la digestion d'un roman » (« Théophile Gautier », Pléiade, t. II, p. 119).

Au-delà de la confusion terminologique, et bien que les deux appellations soient souvent interchangeables, il y a donc une « suprématie » de la nouvelle par rapport au conte qui justifie que les pages qui suivent la privilégient à leur tour.

CONTEXTE SOCIO-ÉCONOMIQUE

Le XIXe siècle est donc l'âge d'or du conte et de la nouvelle en France – mais cet âge d'or est indissociable et dans une grande mesure tributaire d'un épanouissement international : qu'on pense à Hoffmann, Irving, puis à Poe et James, ou encore à Pouchkine, Gogol et Tourgueniev. Outre la quantité des textes et des recueils publiés, la constance de la production durant tout le siècle, outre ce fait symptomatique que pour la première fois des auteurs choisissent de façon exclusive la voie du conte et de la nouvelle pour bâtir leur œuvre (la présence des « massifs » Mérimée et Maupassant est certainement pour beaucoup dans notre sentiment de l'importance du conte et de la nouvelle au XIXe siècle), il y a aussi un phénomène de « contagion » qui ne trompe pas : presque tous les écrivains du siècle ont écrit des contes ou des nouvelles à un moment donné de leur carrière. Il n'est en effet pas de romancier, même parmi les plus monolithiques, qui n'ait tâté de l'un ou l'autre genre : Balzac a publié des *Scènes de la vie privée* (1830), des *Romans et contes philosophiques* (1831), Zola des *Contes à Ninon* (1864), Flaubert ses *Trois contes* (1877), Dumas plusieurs recueils dont les *Nouvelles contemporaines* (1826). Des poètes comme Vigny (*Servitude et grandeur militaires*, 1835) ou Baudelaire (« La Fanfarlo ») ont également cédé à la tentation.

Pourquoi cet extraordinaire développement du conte et de la nouvelle ? Il y a d'abord une raison matérielle. On sait que le XIXe siècle est le siècle de l'explosion de l'imprimé. À côté des livres et des journaux, les revues et magazines se multiplient, qui veulent des récits brefs, publiables en une livraison, et qui font pour le conte et la nouvelle ce que les journaux feront pour les romans-feuilletons. Dès 1829 les revues offrent un débouché important aux prosateurs, une véritable manne dont beaucoup s'empressent de profiter. Ainsi Stendhal qui publie successivement « Vanina Vanini », « Le coffre et le revenant, nouvelle espagnole » et « Le philtre » dans la *Revue de Paris* en 1829 et 1830, et qui commence sans les terminer d'autres nouvelles comme « Mina de Vanghel » et « San Francesco a Ripa ». Comme le remarque Michel Crouzet, il a découvert un nouveau genre, qu'il explore en même temps qu'il écrit *Le Rouge et le Noir* : « [...] avec Mérimée, et même avant lui, les deux complices reportant sur le récit tragique les espoirs de leur "école", il exploite la nouvelle ou la *Revue de Paris* qui justement est preneuse de récits et les paie bien ; c'est toute une œuvre qu'ils élaborent grâce à l'entreprise du docteur Véron ; il y a là un nouveau débouché, un nouveau public, l'ouverture d'une possibilité de succès, de ressources régulières » (*Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Flammarion, 1990, p. 467). L'appel d'air des revues, relayées d'ailleurs par des compilations comme *Le Cabinet de lecture, le Musée des familles* ou *Le Voleur*, provoque ce que René Guise appelle une « folie du conte », amplifiée par la vogue dont jouit Hoffmann dès sa traduction par Loève-Veimars en 1829-1830, et qui veut que le conte et la nouvelle soient fantastiques.

Un reflux, parallèle d'ailleurs à celui d'Hoffmann (Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France*, Corti, 1951), se manifeste à partir de 1836 : la saturation

des lecteurs, les attaques de la critique contre la facilité d'une production qui se répand désormais dans les journaux, font que le conte et la nouvelle perdent de leur prestige et doivent affronter des réactions négatives. « Eh quoi ! dira-t-on, des Nouvelles encore, et des Nouvelles toujours ! », écrit Nodier dans un préambule propitiatoire à ses « Quatre talismans » publiés en 1838. À noter que la nouvelle n'est pas seule en cause, puisque Nodier taxe ses nouvelles de « contes » un peu plus bas (Classiques Garnier, p. 719). Il semble que ces réserves, qui n'empêchent d'ailleurs pas la production de s'amplifier, se poursuivent dans toute la première moitié du siècle et au-delà, comme en témoigne telle condamnation d'un critique, Charles de Mazade, qui écrit en 1853 : « Voici quelque temps déjà, on a pu l'observer, que cette forme de la nouvelle devient la forme obligée de toutes les fictions. Il y a des nouvelles aujourd'hui comme il y avait, il y a dix ans, des romans en vingt volumes. [...] Il arrive trop souvent qu'en se restreignant, le génie de la fiction ne gagne nullement en force et en relief. [...] On écrit pour écrire, on fait des nouvelles parce que le goût est aujourd'hui aux nouvelles » (cité par J. Bony). Il faudra attendre 1857 et Baudelaire pour voir le conte et la nouvelle retrouver leur cote des années 1830. La carrière d'un Mérimée est du reste dépendante de ces fluctuations de valeur. Antonia Fonyi remarque en effet qu'il trouve sa voie en 1829 dans la nouvelle, mais qu'il l'abandonne après qu'elle a perdu de son prestige – et au moment où il est nommé à l'Académie française –, pour ne la reprendre que beaucoup plus tard, « lorsque le genre qu'il s'est choisi est près de revenir à l'honneur grâce à Flaubert, à Gobineau, à Barbey d'Aurevilly » (introduction à *Tamango* et autres nouvelles, GF).

Cette valeur symbolique du genre est évidemment liée à sa valeur marchande : il déchoit de passer de la revue à la presse, de tomber dans la « sphère de grande production » et, à l'inverse, il se valorise d'être pratiqué par de grands écrivains élitistes ou des cénacles, des groupes qui se veulent en rupture (qu'on pense au recueil virtuel des *Contes du bousingo*, aux *Soirées de Médan*). Pour l'écrivain du XIXe siècle, le choix du conte et de la nouvelle peut certes être motivé par des intérêts purement financiers, par une « économie » qui n'est pas seulement celle de la parole ; ce choix « prosaïque » n'en a pas moins des implications idéologiques et esthétiques. À une époque où l'on peut aussi gagner de l'argent à l'aide du roman-feuilleton, l'option du conte et de la nouvelle, du moins tant que leur publication est liée à une revue, entraîne le choix d'un public plus restreint, plus intellectuel et d'une idéologie moins conformiste que celle qui doit triompher dans le roman-feuilleton. C'est donc aussi la possibilité d'une thématique qui privilégie le paradoxe, l'insolite, l'inouï (Goethe définissait la nouvelle comme la relation d'« un événement inouï et qui a eu lieu »), mais aussi le choquant : publiant ses chroniques italiennes, récits où le crime et l'immoralité abondent, dans la *Revue des Deux Mondes*, Stendhal sait qu'il ne les adresse pas à un public de « femmes de chambre »...

La fin du siècle, qui voit se multiplier les quotidiens et les magazines (1 540 périodiques publiés à Paris en 1885, contre 500 en 1860), modifie ces implications : désormais la presse, dans laquelle le récit bref supplante le roman-feuilleton, est un débouché obligé pour le conteur. Les espaces dévolus au conte et à la nouvelle

se sont développés, le public s'est élargi, les profits financiers peuvent être importants. L'intense production d'un Maupassant ou d'un Mirbeau s'explique en grande partie par cette nouvelle donne.

LA VALORISATION DE L'ORALITÉ

Malgré leur forte articulation à l'écrit sous toutes ses formes – revue, livre ou journal –, le conte et la nouvelle n'ont de cesse, au XIXe siècle, de se présenter comme des récits oraux, et c'est un paradoxe qu'il faut interroger. Cette volonté d'oralité se traduit soit, dans le récit à la troisième personne, par des interventions du narrateur suffisamment importantes pour qu'on puisse parler d'auto-mise en scène du conteur (Nodier par exemple en est coutumier), soit par le fameux dispositif du cadre, par lequel un premier narrateur, assimilable à l'auteur, cède la parole à un second narrateur qui prend en charge le récit (dit récit second, ou récit encadré, ou encore récit enchâssé), souvent devant un auditoire dont les réactions sont évoquées en guise de conclusion. On sait que cette structure a été exploitée par Maupassant et auparavant par Balzac (dans une douzaine de ses nouvelles) ainsi que par Barbey d'Aurevilly ; ils ont parfois complexifié les niveaux d'emboîtement et les passages de l'un à l'autre, en fonction des caprices de la conversation entre des conteurs et des auditeurs pouvant se transformer à leur tour en narrateurs (cf. le titre de *Ricochets de conversation* auquel Barbey avait pensé pour ses *Diaboliques*). Les effets de la narration encadrée sont également connus : sa délégation à un tiers donne une valeur de document, donc une autorité au récit, car celui qui raconte est supposé avoir participé aux événements ou en avoir été témoin ; elle permet aussi à l'auteur de se dédouaner d'un contenu éventuellement scabreux, et les réactions prêtées à l'auditoire sont une manière indirecte de guider celles du lecteur.

Bien que ces dispositifs d'oralisation du récit aient un caractère conventionnel, puisqu'ils s'inscrivent dans la tradition engendrée par le *Décaméron* ou les *Mille et une nuits*, l'oralité n'est pas une pure fiction au XIXe siècle. Les auteurs de contes et nouvelles se transforment en effet souvent, à cette époque, en narrateurs réels, essayant leur production sur des auditoires véritables qui leur servent en quelque sorte de cobayes. Ainsi Nodier, qui tient salon à l'Arsenal, où il est conservateur, est décrit par tous les familiers du lieu comme un conteur brillant. Antoine Fontaney, qui en fait partie, évoque dans son *Journal intime* une soirée de janvier 1832 où son hôte lui raconte l'histoire d'Hélène Gillet qu'il est train d'écrire. Mais Fontaney a accès à d'autres salons, ceux de Mme Ancelot, du peintre Gérard, de Delphine Gay, dans lesquels on voit d'autres écrivains en posture de conteurs, par exemple Balzac : « Puis Balzac nous a conté, avec un étrange et incroyable aplomb, des contes fantastiques ou drolatiques qui ont beaucoup amusé ces dames. Delphine l'aidait et lui donnait des idées... » Les salons aristocratiques et bourgeois apparaissent ainsi comme des lieux d'échange où les écrivains du XIXe siècle exhibent leurs récits et vont aussi à la chasse aux récits.

En lisant « Autre étude de femme » de Balzac, par exemple, on perçoit bien les implications idéologiques de telles réunions : les conversations « conteuses » qui se tiennent dans quelques sociétés du faubourg Saint-Germain sont « une heureuse protestation de l'ancien esprit de notre joyeux pays », autrement dit une volonté de conserver des habitudes d'ancien régime dans un monde qui s'embourgeoise. Et Sartre a montré que le cadre maupassantien reflétait à son tour le fonctionnement de la bourgeoisie stabilisée de la fin de siècle, repliée sur sa culture et ses manières, isolée du monde et de ses révoltes par le hors temps de la veillée. Pour cette société, le désordre que représente l'aventure racontée est annulé par sa délégation à un narrateur expérimenté (médecin, juge, officier, etc.) qui sait en tirer une leçon, une moralité rassurantes, et lui enlever ainsi son pouvoir de dérangement *(Qu'est-ce que la littérature ?)*.

Mais les « cadres », qu'ils soient réels ou fictifs, témoignent également de quelque chose de plus profond dans cette société : la nostalgie de l'oralité à un moment où l'imprimé est en train de la faire irrémédiablement disparaître. Un bel article de Walter Benjamin, « Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), met l'accent sur le déclin de l'art de raconter dans nos sociétés modernes. Ce déclin serait dû pour lui à ce que nous ne sommes plus capables d'échanger notre expérience, qui se transmettait autrefois « de bouche en bouche » et qui était « la source » à laquelle puisaient tous les narrateurs. Il serait lié à l'apparition du roman, domaine de la lecture solitaire où l'individu ne donne ni ne reçoit de conseils (Benjamin cite l'exemple de *Don Quichotte !*), et aux progrès de la presse, type de communication dans lequel l'information remplace la narration et pour laquelle il n'y a plus d'histoires surprenantes, de « nouvelles » au sens originaire, car l'information est toujours accompagnée d'explications. Le conteur archaïque présentait au contraire des événements extraordinaires et merveilleux dans le détail, mais sans les explications ni les connexions logiques de l'information, et c'est précisément l'absence d'analyse psychologique et la concision de son récit qui le faisaient s'imposer à la mémoire des auditeurs. Prise en charge par le laboureur sédentaire, qui recueillait la tradition, et le marchand navigateur, qui la rapportait des pays lointains, ou par ce composé des deux qu'est le « compagnon » dès le Moyen Âge, la narration était alors une forme artisanale de la communication, et le conteur imprimait sur son récit la marque de sa vie « comme le potier laissait sur le vase d'argile la trace de ses mains » (*Essais 2*, trad. M. de Gandillac, Denoël-Gonthier).

Que la mise en scène de l'oralité dans les contes et nouvelles du XIXe siècle traduise le besoin d'une parole vive, d'un échange authentique à opposer à la littérature industrielle et à la consommation solitaire de l'imprimé (cf. Baudelaire : « la digestion d'un roman »), quelques textes le confirment explicitement. Si l'on ne trouve pas en France l'équivalent du débat qui a lieu en Allemagne à propos des origines populaires du conte (Arnim refusant cette origine « naturelle », « spontanée », défendue par les frères Grimm), des auteurs comme Nodier et Nerval ont tenu cependant à ancrer leurs récits dans une tradition populaire. La préface de *La Fée aux miettes* fait l'éloge du vieux conteur Joseph Poisson et de ses « veillées rustiques » du hameau de Quintigny, considérées comme les conditions idéales de l'éclosion du conte fantastique, qui demande une simplicité et une naïveté disparues dès lors que les

« gens lettrés » se joignent au cercle. Le narrateur-héros de *La Fée aux miettes*, Michel, est du reste un charpentier amené à faire des voyages dans lesquels on peut voir une initiation compagnonnique, sinon franc-maçonne. Dans « La légende de sœur Béatrix », Nodier est plus explicite : il oppose les « enchantements de la parole » qui se rencontrent lorsqu'on prend la peine de « s'asseoir dans quelque village écarté, au coin du foyer des bonnes gens », à « tous les fléaux que l'écriture traîne après elle, tous les fléaux de l'imprimerie, sa sœur perverse et féconde » et il veut qu'on se hâte d'écouter les histoires du peuple ou de ceux qu'il appelle « les habiles artisans de la parole » avant qu'elles ne soient oubliées (par où l'on voit que la valorisation de l'oralité procède aussi d'une idéologie logocentriste). De même, Nerval donne « La reine des poissons » comme « un conte de la veillée qu'[il se] souvien[t] d'avoir entendu réciter par des vanniers » et les contes de son *Voyage en Orient* comme des récits racontés par des conteurs populaires du Caire. Bien que l'origine de leurs contes soit livresque (d'ailleurs Nodier avoue, juste après ses affirmations polémiques, qu'il a emprunté la légende de sœur Béatrix à l'ouvrage d'un hagiographe !), les écrivains romantiques éprouvent donc le besoin de marquer leurs contes ou leurs nouvelles du sceau d'une origine folklorique : c'est que, comme le souligne Jolles, le romantisme a « faim et soif des forces vives et de la réalité populaire nationale » (*Formes simples*, Le Seuil, p. 174). Mais ce besoin n'est pas limité au romantisme et se retrouve plus tard par exemple chez un Flaubert, qui termine « La légende de Saint-Julien l'Hospitalier » en disant qu'il a raconté son histoire « telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans [s]on pays ».

On peut d'autant mieux parler de paradoxe que ce déni de l'écriture et de la littérarité que représente l'exaltation de l'essence orale et populaire du conte émane d'auteurs particulièrement attachés à l'écriture, comme Flaubert, ou au livre : Nodier, champion de l'oralité, est bibliothécaire et bibliophile, et Nerval a inventé un procédé d'imprimerie...

MODÈLES ET RÉÉCRITURE

Cette valorisation de l'oralité n'empêche cependant pas le conte et la nouvelle du XIXe siècle de revendiquer aussi leur appartenance à la tradition littéraire et même de s'autoriser des grands modèles. Les deux archétypes déjà mentionnés des *Mille et une nuits* et du *Décaméron*, avec son équivalent français *Les Cent Nouvelles nouvelles*, servent ainsi de référence durant tout le siècle. Dumas intitule un recueil *Les Mille et un fantômes* et un conte de Gautier porte le titre de « La mille et deuxième nuit » : Shéhérazade vient demander au narrateur feuilletoniste « un conte, une histoire, une nouvelle » à raconter au sultan, qui ne lui aurait pas fait grâce à l'issue de la mille et unième nuit. Le feuilletoniste s'exécute et lui propose l'histoire des amours d'un poète du Caire et d'une jeune esclave, mais ensuite il ne retrouve plus Shéhérazade, ce qui laisse supposer que le conte a échoué et que le modèle est inégalable. C'est l'opinion de Gobineau dans ses *Nouvelles asiatiques* : les *Mille et une nuits* « demeurent incomparables ; c'est la vérité même : on ne les égalera jamais ». Maupassant leur rend lui aussi hommage à travers son titre *Contes du jour et de la nuit* et une nouvelle intitulée

« Une soirée », parodie du dispositif des *Mille et une nuits*, qui met en scène un pauvre bourgeois de province condamné à répéter son récit devant des bohèmes parisiens qui se moquent de lui et le traitent de Shéhérazade.

Le modèle du *Décaméron* donne lieu lui aussi à d'innombrables imitations : *Décaméron français* (de Lombard de Langres, 1828), *Décaméron toulousain* (1845), *Nouveau Décaméron des jolies femmes* (M. Constantin, 1859-1860), *Nouveau Décaméron* (1884-1887, compilation en dix volumes des auteurs de la fin du siècle), mais aussi à des variantes comme ce *Dodécaton ou le Livre des douze* (1837) où Mérimée publie « Les âmes du purgatoire ». *Les Contes de la bécasse* sont un clin d'œil ironique au modèle boccacien, et pas seulement par leur titre puisque le recueil s'ouvre sur le cadre décaméronesque d'une assemblée de chasseurs se distribuant la parole par le tourniquet d'un bec de bécasse. Telle est l'attraction de ce modèle narratif que Maupassant, dans une chronique, l'applique rétrospectivement à la constitution des *Soirées de Médan* : les récits qui constituent le recueil auraient d'abord été racontés oralement, lors de soirées passées autour de Zola. Cette version, que démentent la préface de Hennique et le témoignage de Céard, confirme à quel point c'est l'oralité qui séduit dans le cadre décaméronesque. Maupassant place en effet l'idée des *Soirées de Médan* à la suite d'une discussion où l'on en vient à « parcourir tous les conteurs célèbres et à vanter les raconteurs de vive voix », et où Paul Alexis prétend « qu'un conte écrit est très difficile à faire » (« Les Soirées de Médan », *Le Gaulois*, 17 avril 1880).

Les deux modèles, l'oriental et l'italien, exercent donc la même fascination sur les conteurs du XIXe siècle, et cette double prégnance est sensible dans le conte de Janin « La cent millième et une et dernière nouvelle nouvelle » (*Revue de Paris*, 1833) ou dans la grande entreprise des *Cent et une nouvelles nouvelles des cent et un* (Ladvocat, 1832).

Mais l'imitation ne concerne évidemment pas seulement les dispositifs qui entourent le récit. Comme le conte et la nouvelle sont des genres qui visent à la célérité et à l'efficacité, ils ont tendance à utiliser ce que Florence Goyet a appelé un « matériau préformé » (*La Nouvelle 1870-1925*, PUF, 1993) : types aisément reconnaissables par le lecteur (Maupassant : le « grand homme de bains de mer »), personnages de légende (Julien l'Hospitalier) ou déjà employés ailleurs (Balzac rebaptise ainsi *a posteriori* les personnages de ses nouvelles du nom de ses héros romanesques). Cette pratique de la reprise n'est d'ailleurs pas propre au XIXe siècle, elle est même consubstantielle au conte et à la nouvelle, puisque les premières nouvelles exploitaient la matière des fabliaux.

Cette reprise peut aller jusqu'au plagiat. Au XIXe siècle, malgré la législation qui se met en place, la notion de propriété littéraire reste parfois (surtout au début) encore floue, et l'on voit Balzac s'approprier impunément « Point de lendemain » de Denon pour sa *Physiologie du mariage*, tandis que Nodier truffe ses *Infernaliana* de récits pris à droite et à gauche, et notamment au *Manuscrit trouvé à Saragosse* (qui en verra d'autres !). Comme l'anonymat, la provenance étrangère d'un texte semble favoriser ces pratiques d'appropriation : ainsi on a découvert qu'un conte de Washington Irving, « The adventure of the German student », qui raconte les démêlés d'un étudiant venu à Paris durant la Révolution aux prises avec une morte vivante,

avait été plagié successivement par un anonyme («L'inconnue», dans l'*Album littéraire* de 1830), par Henri de Latouche (dans son récit en vers «Une nuit de 1793»), par Pétrus Borel («Gottfried Wolfgang», *La Sylphide*, 1843) et par Dumas dans «La femme au collier de velours» (*Le Constitutionnel*, 1850). Ce dernier se protège d'ailleurs derrière une fiction d'oralité, l'histoire étant censée lui avoir été racontée par Nodier.

Les cas de plagiat mis à part, le réemploi d'un matériau préformé peut être de l'ordre de l'allusion, comme lorsque Balzac, dans «Le bal de Sceaux», qualifie le jeune premier de «bel inconnu» ; de l'imitation, quand le même Balzac, dans ses *Contes drolatiques*, s'inspire des fabliaux et pastiche Rabelais ; ou de la transformation, pratique certainement la plus courante. On la rencontre à satiété chez Gautier : ainsi «La cafetière» puise sa matière dans des contes d'Hoffmann, Irving et Walter Scott ; «Onuphrius Wphly, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann», nouvelle des *Jeunes-France* (*décaméron fashionable* suivant une annonce de Renduel), s'inspire largement, comme son titre le laisse prévoir, de textes du conteur allemand, alors que «La chaîne d'or» s'appuie sur un passage des *Deipnosophistes* d'Athénée et qu'«Avatar» reprend des données d'un texte de Nerval, «Le comte de Saint-Germain» (voir l'édition de Paolo Tortonese, Bouquins/Laffont).

«La bibliothèque de mon oncle», qui a donné son nom à un recueil de nouvelles de Rodolphe Töpffer – auteur apprécié par Gautier et Nerval –, est là pour nous le rappeler : bien qu'il aime se représenter en train de deviser au coin du feu, le conteur du XIXe siècle est d'abord une «bête» de bibliothèque, prisonnière de milliers de références littéraires et culturelles. Pour une époque qui se sent condamnée au second degré («l'univers n'est qu'une grande rabâcherie», écrivait lui-même Gautier), la forme narrative brève peut être une manière économique de monnayer la fatale transposition des grands modèles. Le mythe de Don Juan est ainsi revisité par Mérimée dans «Les âmes du purgatoire» (1834), Stendhal dans «Les Cenci» (1837), Barbey dans «Le plus bel amour de Don Juan» (1867) et Remy de Gourmont dans «Le secret de Don Juan» (*Histoires magiques*, 1894). Le célèbre épisode biblique de Salomé est repris par Flaubert dans «Hérodiade», puis plus tard par Laforgue dans l'une des parodies de ses *Moralités légendaires* (1887). Les parodies semblent d'ailleurs se multiplier dans la seconde moitié du siècle, et l'on peut sans doute voir dans cette tendance à la parodisation une des «évolutions» du conte et de la nouvelle. La parodie étant une forme de transposition qui joue sur la caricature, c'est-à-dire la réduction comique des traits de l'original, les genres narratifs brefs s'y prêtent particulièrement bien. En outre, le raccourci du conte ou de la nouvelle évite au parodiste de lasser le lecteur, surtout lorsque la cible est une œuvre de longue haleine.

Cette parodisation est déjà sensible dans les nouvelles de Mérimée : la nouvelle épistolaire de «L'abbé Aubain» (1846), dans laquelle Julie raconte à Sophie l'amour dont elle se croit l'objet de la part d'un jeune abbé, constitue une réécriture moqueuse de l'histoire d'Héloïse et Abélard, de *La Nouvelle Héloïse* et surtout de *Jocelyn*, dont un exemplaire apparaît sous des volumes des Pères de l'Église ; «Il viccolo di Madama Lucrezia» (écrit la même année) mélange à plaisir les références à Lucrèce Borgia, à la Lucrèce tarquinienne et à l'histoire de la «nonne san-

glante »... Il faut cependant attendre les années 1870 pour voir la parodie et le pastiche exploités de façon systématique. C'est le moment où paraissent en revue les futurs *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam : « Les demoiselles de Bienfilâtre », qui traite comiquement le thème de la rédemption morale de la courtisane qu'on trouvait dans *Marion Delorme* et dans *La Dame aux camélias* ; « Virginie et Paul » qui, comme son titre l'indique, bouleverse les données du roman de l'abbé de Saint-Pierre ; « Les brigands » et « Le plus beau dîner du monde », qui pastichent les procédés du conte (Bertrand Vibert, *Villiers l'inquiéteur,* PU du Mirail, 1995). En 1884 paraît un volume maintenant oublié, *Les Bas de Monseigneur,* de Robert Caze, dont toute la seconde partie, intitulée « D'après les maîtres », se compose de parodies, « critiques en action » de classiques comme *Daphnis et Chloé, Télémaque, Robinson Crusoë,* ainsi que de romans contemporains comme *Hermann et Dorothée, Werther, Graziella, Beppo, La Confession d'un enfant du siècle, Adolphe...* Ce recueil, dans lequel le naturaliste Caze règle ses comptes avec le romantisme, serait d'après Daniel Grojnowski à l'origine des *Moralités légendaires* (1887), « un volume de nouvelles » dont Laforgue voulait qu'il ne fût « ni du Villiers ni du Maupassant » et qui représente en effet une entreprise originale, alliant réécriture des « vieux canevas », fantaisie et poésie, certainement le point culminant de la nouvelle parodique au XIXe siècle.

Si cette dernière s'en prend d'abord aux grands mythes et aux textes « classiques », elle s'attaque aussi, à la fin du siècle, à des textes plus récents, aux textes des maîtres qui ont marqué le conte et la nouvelle – et la frontière entre parodie, pastiche et imitation devient dès lors difficile à tracer. Octave Mirbeau, qui publie des *Lettres de ma chaumière* où il prend le contre-pied des *Lettres de mon moulin* de Daudet, ouvre sa carrière de nouvelliste par des pastiches de Poe (« La chanson de Carmen ») et de Barbey (« La tête coupée »). Jules Renard, dans « Le disciple » *(La Lanterne sourde),* parodie les *Histoires extraordinaires,* tandis que dans « Le chef-d'œuvre du crime » *(Les Morts bizarres),* Jean Richepin raconte l'histoire d'un émule du « Bonheur dans le crime » de Barbey, un assassin minable qui tire de son crime une nouvelle à succès à propos de laquelle la critique invoque Poe et Hoffmann. Ces exemples attirent l'attention sur quelques-uns des auteurs qui ont contribué à fixer les canons du conte et de la nouvelle au XIXe siècle et ils nous amènent tout naturellement à examiner les différentes conceptions qui se sont succédé au cours du siècle.

POÉTIQUES DU CONTE ET DE LA NOUVELLE

On peut regretter que les écrivains français du XIXe siècle ne se soient pas souciés de théoriser leur pratique du conte et de la nouvelle. Mis à part les préfaces de Baudelaire à Poe, le poéticien ne trouve en effet que quelques déclarations de principe, et est réduit pour l'essentiel à observer les textes et à suivre des métamorphoses souvent contradictoires. Ainsi, commentant l'« Histoire du chien de Brisquet » (insérée dans l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux,* 1830), Nodier semble formuler une esthétique du conte : « Le sujet est simple, mais intéressant.

Les épisodes s'y rattachent facilement, ou plutôt font un corps essentiel avec lui. La péripétie est frappante et naturelle, le dénouement pathétique et inattendu ; et il en sort, comme dans la fable antique, une espèce d'adage qui se grave profondément dans la mémoire. » Simplicité, unité, unicité et singularité de l'action, chute, volonté d'efficacité sur le lecteur : les composantes idéales du récit bref se trouvent à peu près réunies, mais cette formule, qui s'inspire des grands principes de la composition classique, apparaît dans un récit « excentrique » qui bouleverse systématiquement tous ces principes et, mise dans la bouche de Breloque, elle a une valeur ironique (par ailleurs Nodier est loin de s'y conformer dans ses propres contes). Cette sorte de codification par défaut est symptomatique : toute poétique rigoureuse est impossible, car le conte est ressenti à cette époque comme un genre multiforme dont la conception doit rester libre, à l'image de son contenu fantaisiste ou merveilleux. C'est ainsi que Musset peut intituler un recueil composé de poèmes et d'une comédie en vers *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830).

L'effort du XIXe siècle porte, on l'a déjà signalé, sur la pratique et la définition de la nouvelle. Mais durant la première moitié du siècle, elle n'est pas mieux circonscrite que le conte, sauf chez Mérimée. En 1826, Dumas a publié ses *Nouvelles contemporaines.* Or, ces « petites choses », qu'il place sous les auspices des « nouvelles » de Mme de Duras et de Mme de Salm – lesquelles sont pour nous plutôt des romans courts –, ne constituent pour Dumas que des bancs d'essai pour le roman, dans lesquels on ne perçoit pas de traitement spécifique de l'action et des personnages. Du reste, l'une des trois nouvelles du recueil, « Blanche de Beaulieu », qui raconte un épisode des guerres de Vendée, sera récupérée dans *Les Blancs et les Bleus.* Dumas prend d'autre part l'habitude de compléter les volumes de ses romans par une ou des nouvelles lorsque l'épaisseur de la publication le nécessite, ce qui montre que la nouvelle est chez lui une pratique secondaire et superfétatoire par rapport au roman.

Les *Scènes de la vie privée* de Balzac (1830) peuvent également être considérées comme des prémisses de son œuvre romanesque. Dans la préface à une édition américaine de ses récits courts (reprise dans *Saints de notre calendrier,* 1952), Jules Romains notait que si la nouvelle n'est pas le domaine où l'on s'attend à « prendre la mesure » de Balzac, elle est cependant une bonne façon de l'approcher, car il traite ses nouvelles comme ses romans et elles sont comme des « raccourcis » du grand romancier. Il est vrai que les *Scènes* ne se privent pas de longues expositions (« Le bal de Sceaux »), de descriptions détaillées, de digressions, de retours en arrière (« La vendetta ») qui apparentent leur construction à celle des romans. Mais elles ont aussi une unité thématique forte (la mésalliance) et, comme l'a souligné Maurice Bardèche, une articulation en diptyque ou sur des contrastes (« La maison du Chat-qui-pelote », « La vendetta ») qui est l'une des spécificités de la nouvelle (Eikhenbaum, Goyet). Échaudé par l'échec des *Chouans,* attiré par le succès des contes de Bouilly, Mme de Genlis, Saintine, Zschokke et du bibliophile Jacob *(Les Soirées de Walter Scott à Paris),* et désireux de poursuivre la veine de sa *Physiologie du mariage,* Balzac veut raconter des anecdotes qui soient des études de mœurs, des tableaux réalistes de milieux sociaux, et sa nouvelle s'inscrit contre un certain roman de son époque. Il est significatif par exemple que « La maison du Chat-qui-pelote »,

où le « tableau » social n'est pas seulement une métaphore, mette en scène une héroïne victime des romans de Mme d'Aulnoy et de Mme de Tencin...

La nouvelle est en effet souvent conçue comme une alternative au roman, quand bien même elle ne s'en distingue pas toujours formellement. Si Stendhal utilise par quatre fois le terme de « nouvelle » pour désigner *La Chartreuse de Parme* dans son Avertissement, c'est moins par volonté de remettre les genres en question que par refus du roman. Les *Chroniques italiennes* s'en prennent explicitement aux romans d'Ann Radcliffe et de George Sand : la chronique veut se démarquer de leur romanesque, mais opposer aussi une certaine esthétique de la concision à la prolixité de leurs récits. Dans la ligne des nouvelles de Tallemant des Réaux, François de Rosset et Sade, ces « historiettes romaines » (titre envisagé par Stendhal) souhaitent aller droit au fait tragique, même si cela reste parfois un vœu pieux (« L'abbesse de Castro ») et si Stendhal ajoute d'un côté ce qu'il dit retrancher de l'autre. « Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire », note-t-il en marge de « La duchesse de Palliano », et cet impératif de brièveté venu de Boileau s'articule fortement au contenu des *Chroniques italiennes*, l'économie de la parole tenant à des raisons ethnologiques (les Italiens passionnés agissent plutôt que de parler) et morales (« les paroles sont toujours une force que l'on cherche hors de soi », lit-on dans la même « Duchesse de Palliano »).

Le seul auteur de la première moitié du XIX[e] siècle à incarner pleinement une poétique rigoureuse du conte et de la nouvelle est Prosper Mérimée. « Monsieur Première Prose » (suivant l'anagramme attribuée à Hugo) ne nous a pas laissé de texte expliquant les canons de son art, mais un article sur Pouchkine, repris dans ses *Portraits historiques et littéraires* (1874), exprime indirectement et rétrospectivement sa propre poétique narrative. Mérimée blâme le versant ironique de l'œuvre du conteur russe : même dans le cas des histoires fantastiques, le récit doit rester sérieux. Tels les conteurs populaires (on retrouve la valorisation de la narration orale), le narrateur doit se montrer crédule, « se faire enfant » et se mettre au niveau de son lecteur, ce que Pouchkine a su faire dans ses récits merveilleux. Mérimée loue sa « sobriété », son art de « choisir les traits les plus frappants en négligeant maint détail qui nuirait à l'illusion » et de mettre au contraire en exergue le « détail bien circonstancié » entraînant l'adhésion du lecteur (technique qui rappelle celle du « petit fait vrai » chez Stendhal et du léger défaut connotant la *mimésis* chez le Diderot du conte « Les deux amis de Bourbonne »). La grande qualité de Pouchkine est également sa capacité à « se contenir », comme « un écuyer bien en selle, qui conduit sa monture là où il veut ». Dans un article consacré à un autre conteur russe, Tourgueniev, Mérimée affirme explicitement son credo de nouvelliste, utilisant cette fois une image que Gautier avait employée pour le poème : « Je ne suis pas de ceux qui jugent le mérite d'un ouvrage par le nombre de volumes. Pour moi, l'artiste qui a gravé certaines médailles grecques est l'égal de celui qui a sculpté un colosse... »

Ces principes se vérifient dans ses nouvelles. Mérimée se place au niveau du lecteur en utilisant un « on » qui l'implique (par exemple dans « Mateo Falcone »), en se faisant passer pour le simple témoin ou relais narratif de l'histoire rapportée, feignant même parfois un savoir lacunaire (« Tamango »). Dans une nouvelle fan-

tastique comme « La vision de Charles XI », le narrateur se fait enfant *(in-fans)*, il ne porte aucun jugement qui entamerait la crédulité de son lecteur, mais produit le petit détail circonstancié d'une pantoufle tachée de sang (qu'on retrouvera traité de façon autoparodique dans « La chambre bleue »). On connaît d'autre part cette « esthétique convergente » (Pierre Trahard), qui condense des faits souvent démesurés dans les limites de quelques pages (« Mateo Falcone », « L'enlèvement de la redoute »), qui privilégie un récit rapide, orienté implacablement vers sa fin tragique et refusant l'accessoire (« Je hais les détails inutiles », souligne le narrateur de « La chambre bleue »). Il ne faut cependant pas que l'exemplaire rigueur des quelques nouvelles qui ont donné à Mérimée la réputation d'un maître du genre et de l'accoucheur du réalisme au sein du romantisme (Trahard) fasse oublier le Mérimée plus libre et plus joueur de récits comme « Le vase étrusque » ou « La partie de trictrac », qui frustre le lecteur de dénouement.

ENFIN BAUDELAIRE VINT...

On peut dire que la contribution de Baudelaire à l'esthétique de la nouvelle a partagé le siècle en deux. Il y a en effet un avant et un après Baudelaire, et ce dans une double perspective : d'une part ses traductions ont révélé les contes et nouvelles de Poe à ses contemporains et ces derniers ont été fortement marqués par ce nouveau modèle (par exemple Villiers ou Mirbeau), d'autre part ses études sur Poe et Gautier ont formulé une poétique de la nouvelle qui a fait date et qui continue encore aujourd'hui à servir de référence. Dans sa présentation de l'écrivain américain dans la *Revue de Paris* en 1852, Baudelaire évoque une première fois, rapidement, le resserrement et la concaténation qui règnent dans ses ouvrages, et il utilise les images d'un réseau tressé par la logique et de flèches volant au même but. Dans sa préface aux *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857), démarquant les réflexions de Poe lui-même dans un article sur les *Twice-Told Tales* de Hawthorne, Baudelaire développe l'idée selon laquelle la nouvelle est supérieure au roman parce que sa brièveté permet une « intensité » et une « totalité d'effet », une « unité d'impression », que la lecture nécessairement fractionnée du roman rend impossibles. Cette impression finale étant le but de la nouvelle, les incidents doivent être combinés rigoureusement en fonction de « l'effet voulu », auquel la première phrase déjà, et chaque élément de la composition, chaque mot, doivent tendre. Si la nouvelle partage évidemment ces exigences avec le poème, elle a cependant sur lui cette supériorité – la seule pour Baudelaire – de disposer de plusieurs tons possibles, « le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique » et même le poétique, bien que l'absence de l'instrument du rythme empêche la nouvelle d'accéder à la beauté du poème (Pléiade, t. II, p. 329-330).

Dans son article sur Gautier (paru dans *L'Artiste* en 1859), Baudelaire loue celui-ci précisément pour sa réussite dans les différents tons de la nouvelle, y compris dans la « *nouvelle* poétique » (l'italique, qui manifeste bien le caractère oxymorique de cette alliance, est de Baudelaire). Commençant par créditer le roman et la nouvelle d'un commun « privilège de souplesse merveilleux », il les oppose ensuite : tandis

que le roman, « genre bâtard », est un « enfant gâté » qui profite d'un « domaine sans limites » et d'une « infinie liberté », la nouvelle, « plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte » et donc d'un « effet plus intense » (c'est à cette occasion qu'apparaît l'opposition entre le temps « consacré » à la lecture d'une nouvelle et le temps nécessaire à la digestion du roman).

Nul doute que le vocabulaire hyperbolique utilisé ici comme dans l'étude sur Poe – où les mots « immense avantage » reviennent deux fois en quelques lignes – et la mise en équivalence de la nouvelle avec le poème ont transformé son statut de façon déterminante : la nouvelle recevait une valorisation sans précédent et qui devait marquer durablement les esprits. Ainsi l'esthétique de « l'infini diminutif » à laquelle elle participe comme le poème et qui veut qu'« un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donne une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu d'une haute montagne » *(Correspondance)* sera reprise par Barbey d'Aurevilly, qui fait dire à l'un des conteurs des *Diaboliques* : « Je me figure que l'enfer, vu par un soupirail, devrait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier » (« Le dessous de cartes d'une partie de whist »). Les impératifs de l'autotélisme, de la condensation, des contraintes formelles nécessaires, la conception de la nouvelle comme un joyau à ciseler ou une médaille à graver en font un objet désormais intéressant, au même titre que le poème, pour les tenants de l'esthétique de l'art pour l'art.

Si Baudelaire n'a pas appliqué ses principes dans sa nouvelle « La Fanfarlo », qui s'apparente aux *Jeunes-France* de Gautier par la variété de ses tons, on peut en revanche considérer que certains poèmes en prose du *Spleen de Paris* les mettent en œuvre. Des poèmes narratifs comme « Le mauvais vitrier », « Une mort héroïque », « Mademoiselle Bistouri » ou « La corde » (où se rencontre du reste un récit encadré) correspondent en effet à son idéal de composition de la nouvelle, dont il est difficile de les distinguer (Yves Vadé, qui s'y essaie, estime que la nouvelle englobe un plus grand nombre d'événements se succédant sur une durée plus longue). On peut dès lors se demander si Baudelaire n'a pas aussi contribué à populariser un nouveau type de récit bref *qui serait au croisement du poème en prose et de la nouvelle* : un récit « minimaliste » en quelque sorte, qui conjuguerait les effets de totalité et de finalité de la nouvelle à la concision et à l'attention au langage du poème en prose. Comme il existe une « nouvelle petit roman », il existerait ainsi une « nouvelle petit poème en prose » dont les prémisses seraient les poèmes en prose narratifs d'un Alphonse Rabbe (*Album d'un pessimiste*, posth., 1835) ou d'un Aloysius Bertrand (*Gaspard de la Nuit*, posth., 1842), et qui se poursuivrait dans certains contes cruels brefs de Villiers (« Vox populi », « Antonie », « Fleurs de ténèbres »), dans des poèmes en prose de Mallarmé qui s'appuient sur des anecdotes telles que « Plainte d'automne » ou « L'ecclésiastique », dans les *Proses moroses* (1894) de Remy de Gourmont, ainsi que dans les *Histoires naturelles* (1896) et les textes de *La Lanterne sourde* (1897) de Jules Renard.

Mais ce dernier participe aussi d'un autre courant, celui que Jacques Dubois a appelé l'« instantanéisme » (*Romanciers français de l'instantané au XIXe siècle*, Bruxelles, 1963). Autour du réalisme et du naturalisme s'est en effet développée une esthé-

tique privilégiant l'impression, l'esquisse, le détail, une vision « fragmentiste » du monde, qui a donné lieu, d'une part, à des romans à la composition discontinue, capricante (par exemple la trilogie de *Jacques Vingtras* ou *Aziyadé*) et d'autre part à des récits qui se veulent des instantanés, des études rapides (cas, personnages singuliers, anecdotes) s'apparentant à des croquis, comme les nouvelles d'*Une voiture de masques* (1856) des Goncourt et les petites proses de Jules Renard. « Un plaisir, ce serait d'écrire de longues scènes et de m'amuser ensuite à les résumer en trois lignes », écrit celui-ci dans son *Journal* en 1894, anticipant sur une formule illustrée dix ans plus tard par Félix Fénéon et manifestant le caractère à la fois minimaliste et visuel de sa poétique de la brièveté. Cette poétique ressortit à ce que les contemporains ont appelé, parfois péjorativement, l'écriture « artiste », dont un autre passage du *Journal* souligne les enjeux : « Le plus artiste ne sera pas de s'atteler à quelque gros œuvre, comme la fabrication d'un roman, par exemple, où l'esprit tout entier devra se plier aux exigences d'un sujet absorbant qu'il s'est imposé ; mais le plus artiste sera d'écrire, par petits bonds, sur cent sujets, qui surgiront à l'improviste, d'émietter pour ainsi dire sa pensée. De la sorte, rien n'est forcé. Tout a le charme du non voulu, du naturel. On ne provoque pas : on attend » (13 septembre 1887).

Cet émiettement, cette improvisation sont évidemment aux antipodes de la poétique de la nouvelle poesque ou baudelairienne. Ils rattachent les Goncourt et Jules Renard à un autre courant littéraire, la fantaisie, qui se développe dans les années 1850-1860 et dont Nerval et Champfleury peuvent être considérés comme des représentants. Comme le Nerval d'« Angélique », le Champfleury de « Chien-Caillou », l'une des nouvelles des *Fantaisies d'hiver* (1847), adopte une forme excentrique à la Sterne, offrant par exemple deux descriptions possibles de mansardes, les « mansardes des poètes » et les « mansardes réelles ». Mais, comme chez Nerval, cette narration capricante, qui met en scène un pauvre graveur aux prises avec la misère, est au service du réalisme : il s'agit en l'occurrence de démythifier la vie de bohème. Ce que la fantaisie et le réalisme ont en commun, c'est de prendre leurs sujets dans le quotidien, et la nouvelle ou le conte leur conviennent particulièrement bien dans la mesure où ils font entrer un petit sujet (petites gens, anecdote banale) dans un cadre restreint.

MAUPASSANT MIROIR DE LA NOUVELLE

Maupassant vient de là, bien qu'il récuse son appartenance au réalisme, autant d'ailleurs qu'au naturalisme. Signalons qu'il projetait en 1875 d'écrire une série de nouvelles intitulée *Grandeurs et misères des petites gens*, et qu'il a fait ses gammes en imitant les *Contes du lundi* (1873) d'Alphonse Daudet, bel exemple d'alliance du réalisme et de la fantaisie. Mais le véritable initiateur fut pour lui Tourgueniev, comme Pouchkine le fut pour Mérimée. Et c'est aussi à travers les articles que Maupassant a consacrés au conteur russe que se dessine sa propre poétique du conte et de la nouvelle. Louant les « courtes nouvelles » qui pour lui sont le sommet de l'originalité de Tourgueniev, il écrit : « Psychologue profond et artiste raffiné, il

sait composer en quelques pages une œuvre absolue, indiquer des figures complètes en traits si légers, si habiles qu'on ne comprend point comment de pareils effets peuvent être obtenus avec des moyens en apparence si simples. C'est un évocateur d'âmes, sans rival pour nous faire pénétrer les dedans d'un être dont il nous montre aussi les dehors comme si on le voyait, et cela sans qu'on remarque jamais ses procédés, ses mots, ses intentions et ses malices d'écrivain. Il sait créer surtout l'atmosphère de ses contes avec un incomparable génie» (*Gil Blas*, 6 septembre 1883).

Chacune de ces observations peut s'appliquer à Maupassant. Le récit bref est d'abord pour lui une affaire d'«art» c'est-à-dire de composition et surtout de style. En cela, Tourgueniev «artiste raffiné» s'oppose à Dumas, qui manque d'«art littéraire» malgré «sa prodigieuse astuce de conteur» (*Le Gaulois*, 18 mars 1882). Certes, comme le rappelle Louis Forestier, le journal dans lequel le conte ou la nouvelle sont publiés leur imprime sa dimension (de 2 500 à 3 000 mots) et les oblige au resserrement autour d'un instant ou d'un événement, mais cette exigence éditoriale recoupe chez Maupassant un désir intrinsèque qu'il reconnaît chez Tourgueniev : produire des effets, de l'absolu, avec des moyens simples et dans un espace limité à quelques pages, créer un univers humain et des atmosphères avec des traits légers, en faisant oublier ses procédés de composition.

Cette esthétique passe d'abord par un style, appris chez Flaubert, qui se veut clair, simple et logique, «travaillé» et pas seulement «soigné», éloigné des approximations de l'écriture artiste comme de l'emphase romantique – et Zola, pour Maupassant, reste romantique en ce qu'il offre un miroir fidèle, mais «grossissant», de la réalité. Comme l'a montré Mariane Bury dans sa *Poétique de Maupassant* (SEDES, 1994), cette simplicité se retrouve, au niveau de la composition, dans la figuration des personnages par le moyen de l'esquisse, qui s'appuie sur des détails frappants et significatifs, et dans des descriptions – évocations où l'image joue un rôle économique de suggestion et de symbolisation du réel (si l'ancrage géographique précis fait partie des techniques d'authentification réaliste, l'image crée l'atmosphère, qui contribue à la totalité d'effet : qui ne se souvient de celle de «Sur l'eau» ?). La simplicité est aussi liée à une économie événementielle de l'histoire racontée, un dépouillement des faits qu'André Vial avait déjà souligné : le récit maupassantien a tendance à isoler un élément dans un événement ou le destin d'un personnage («Une page d'histoire inédite», «Une aventure parisienne», «Le rendez-vous»...). Aussi bien le fait divers, sur lequel il s'articule parfois («Suicides»), est un événement singulier dans les deux sens du terme.

Une autre caractéristique est la rapidité du récit, qui tient à des procédés d'attaque (présentation directe du personnage, utilisation du pronom personnel, début *in medias res*), plongeant immédiatement le lecteur dans l'univers raconté, à l'utilisation de ce que Mariane Bury nomme des «propulseurs» du temps (adverbes, locutions temporelles), ainsi qu'à des effets d'accélération et d'ellipses. Baudelaire voulait pour la nouvelle une lecture «accomplie tout d'une haleine». À l'heure de l'essor des chemins de fer, Maupassant programme ses nouvelles pour qu'elles soient lues d'une traite, entre deux stations, par un lecteur qui pouvait d'ailleurs les acheter dans les kiosques de gare (sur cet aspect «ferroviaire» des nouvelles, voir

Alain Buisine, « Paris-Lyon-Maupassant », dans *Maupassant miroir de la nouvelle*, PU Vincennes, 1988). Pour ce récit pressé, la fameuse « chute », dispositif employé avec virtuosité par Maupassant (« Sur l'eau », « La parure », etc.), n'est pas un butoir, mais plutôt un « coup de fouet final » (André Vial), comme un précipité qui à la fois saisit le lecteur et relance sa réflexion, de la même manière que les énoncés moraux qui servent souvent de conclusion et par lesquels l'auteur de « Boule-de-suif » peut être considéré comme l'aboutissement d'une tradition moraliste issue du fabliau.

Comme Mérimée, Maupassant semble avoir formulé sa profession de foi en la forme brève : Bouilhet lui aurait enseigné que « cent vers, peut-être moins, suffisent à la réputation d'un artiste, s'ils sont irréprochables », et qu'à force de travail et de métier n'importe quel homme peut arriver à « cette éclosion de l'œuvre courte, unique et aussi parfaite que nous la pouvons produire ». Le paradoxe est que cet idéal de l'œuvre brève parfaite concerne plutôt la poésie et qu'il se rencontre dans le texte sur « Le roman » qui sert d'introduction à *Pierre et Jean*. Mais ce paradoxe n'est lui-même que le reflet d'un paradoxe majeur : Maupassant, qui a publié quelque trois cents contes et nouvelles entre 1880 et 1890 et qui semble avoir fait du récit bref un absolu, considérait en fait qu'il ne serait un écrivain accompli qu'en devenant romancier, d'où ses cinq romans et sa fin de carrière dévolue à ce genre. Que celui qui passe universellement pour le maître du conte et de la nouvelle soit le premier à les remettre en question en dit long sur leur statut encore problématique à la fin du XIXe siècle, malgré les accomplissements et les définitions.

CONSTANTES ET TRANSFORMATIONS : SCÈNE PRIVÉE, HISTOIRE, FANTASTIQUE

À la suite de Baudelaire, on pourrait aborder la nature des contenus des nouvelles et contes du XIXe siècle en les classant par « tonalités » : contes et nouvelles « humoristiques » (Töpffer, *La Bibliothèque de mon oncle ;* Méry, *Nouvelles humoristiques ;* certains contes de Mirbeau, presque tous ceux d'Alphonse Allais...), « sarcastiques » ou satiriques (Pétrus Borel, *Champavert, contes immoraux ;* Villiers, *Contes cruels ;* Bloy, *Histoires désobligeantes...*), « poétiques » *(Contes d'Espagne et d'Italie, Moralités légendaires...)*, etc. Mais le ton n'est pas toujours définissable avec précision et il n'est pas un critère de classement assez pointu. Le critère thématique conduit quant à lui très vite au bric-à-brac, comme le montre l'espèce de typologie esquissée par Thierry Ozwald : nouvelles policière, exotique, érotique, historique, sentimentale, onirique, anecdotique, « anodine », poétique, didactique, etc.

En fait, il est vain de vouloir établir des typologies, car la typologie, généralisante, s'oppose à deux prérogatives essentielles du conte et de la nouvelle : la particularité et la variété. Dans la préface de *Cœur double* (1891), Marcel Schwob souligne cette importance qu'il entend donner au particulier, dressé contre « les méthodes de liaison et de généralisation » du XIXe siècle : « La vie n'est pas dans le général, mais dans le particulier ; l'art consiste à donner au particulier l'illusion du général. » Même si le particulier est tourné vers le général, la spécificité du récit bref est d'en

faire son objet, et c'est donc trahir cette spécificité que de réduire ce particulier si valorisé au général. « Y a-t-il une formule générale de singularité ? Il ne le croyait pas », pense significativement le héros du « Vase étrusque ». Quant à la variété, elle n'est pas seulement une volonté affichée par certains recueils *(Mosaïque, Une voiture de masques...)*, elle est au cœur du choix des récits brefs dans la mesure où la brièveté favorise la multiplicité et la diversité des expériences, comme le rappelle Gobineau dans l'introduction de ses *Nouvelles asiatiques* : « Je n'ai pas voulu produire un livre, mais une série de Nouvelles, ce qui m'a permis d'examiner et de rendre ce que je voulais reproduire sous un nombre d'aspects beaucoup plus varié et plus grand. »

Tout en sachant que cette variété et cette particularité sont irréductibles, essayons néanmoins de dégager quelques thèmes qui rendent compte des transformations et des constantes du conte et de la nouvelle du XIXe siècle.

Dans son *Anthologie de la nouvelle française* (Lausanne, Guilde du Livre, 1950), Marcel Raymond rappelle l'origine « bourgeoise, et non courtoise » de la nouvelle, qui descend des fabliaux et dans laquelle on respire « l'esprit gaulois », et il en conclut que « l'affaire du "nouvelliste" français d'ancien régime (mais c'est aussi le plus souvent l'objet de la nouvelle moderne) est la chronique privée et bourgeoise – le chroniqueur attitré ou l'historien s'attachant aux faits d'armes et aux actes des Grands ».

Cette dimension « privée » de la nouvelle se retrouve en effet au XIXe siècle, en premier lieu dans les *Scènes de la vie privée* si bien nommées, et dans des nouvelles comme « Carmen », « Le vase étrusque », « La double méprise » de Mérimée, ou dans *Les Diaboliques* de Barbey, où le privé se double du secret. Toute une constellation de contes et de nouvelles romantiques mettent en scène des drames privés à l'issue catastrophique, et on est étonné, par exemple, du nombre de récits qui se terminent sur la tombe d'un être aimé et dont la clausule est une épitaphe : « Trilby » de Nodier, « Laurette » de Dumas, « La maison du Chat-qui-pelote », « Arsène Guillot »... Si le récit bref permet d'accentuer la fulgurance du drame, il favorise aussi l'exhibition de l'intimité dans la mesure où le moi peut s'y exposer dans un espace moins étendu, donc moins contraignant que l'autobiographie ou le roman à la première personne. Mais il est vrai que les romantiques préfèrent se raconter dans de petits romans *(Adolphe, René, Graziella...)* ou de longues nouvelles (celles de Musset, « Les deux maîtresses », « Emmeline », « Histoire d'un merle blanc », etc. ne sont que des confessions d'un enfant du siècle réduites), et c'est surtout chez Nodier, avec les *Souvenirs de jeunesse* (1831), série d'autofictions prêtées à Maxime Odin et où le « pauvre nouvellier » se défend d'avoir la prétention de « se peindre », et chez Nerval, avec les récits à la première personne des *Filles du Feu*, qu'on rencontre la nouvelle exploitée dans la perspective de ce que Jacques Bony a appelé une conquête du « je ». Une telle exposition du « je » ne se retrouvera que dans les contes et nouvelles de Maupassant qui ont trait à la folie.

La « chronique bourgeoise » est également présente chez les nouvellistes du XIXe siècle, mais ceux-ci mettent d'emblée l'univers bourgeois en crise : les *Scènes de la vie privée* le ridiculisent en le confrontant à l'aristocratie ; un conte comme « Monsieur de l'Argentière, l'accusateur » de Pétrus Borel (dans *Champavert*) reprend des données de fabliau – une jeune fille est trompée sur l'identité de son amant à la

faveur de la nuit – pour leur donner un tour tragique et mettre en accusation l'accusateur bourgeois ; *Les Diaboliques* jettent un sort à la bourgeoisie de province... Et cette stigmatisation des bourgeois s'accentue dans les contes et nouvelles de la seconde moitié du siècle : Villiers en fait la matière de plusieurs de ses *Contes cruels*, dénonçant en particulier leur vénalité (« Les demoiselles de Bienfilâtre », « Virginie et Paul », « Les brigands », « Les phantasmes de M. Redoux », in *Histoires insolites*) ; Mirbeau s'en prend à leur férocité perverse (« Dans l'antichambre », « Mon oncle », « Un mécontent », « En viager »...) ; Zola les campe dans une situation vaudevillesque dont se souviendra peut-être le Jules Renard de *L'Écornifleur* (« Les coquillages de M. Chabre », *Naïs Micoulin*, 1883). Ils sont au premier plan des *Histoires désobligeantes* de Bloy comme bien sûr d'un grand nombre de contes et nouvelles de Maupassant. Mais son exemple et celui de « l'entrepreneur de démolitions » montrent qu'au-delà du bourgeois, c'est l'ensemble de la société et de ses institutions qui est la cible des contes et nouvelles fin de siècle. L'étude de mœurs balzacienne (à vrai dire déjà caricaturale) a évolué, au cours du siècle, vers la satire, dont le caractère incisif est particulièrement servi par la concision du conte ou de la nouvelle.

En opposant l'univers privé et bourgeois de la nouvelle aux faits d'armes et aux actes des Grands célébrés par le chroniqueur officiel ou l'historien, Marcel Raymond rejoint une réflexion de Friedrich Schlegel selon laquelle la nouvelle est « une histoire qui n'appartient pas à l'Histoire » *(Essai sur Boccace)*. C'est de cette manière que Mérimée et Stendhal conçoivent leurs nouvelles. Éric Gans a montré que les premières nouvelles de Mérimée étaient même un « pari contre l'histoire », dans la mesure où, cherchant à se placer au-dessus de l'action historique, épousant le langage de l'« on », elles acceptaient les apparences sociales de leur époque et entérinaient un ordre dont les romans de Balzac et Stendhal, au même moment, commençaient à révéler le déclin (*Un pari contre l'Histoire : les premières nouvelles de Mérimée*, Archives des Lettres modernes, 1972). Pour Stendhal, l'entreprise des *Chroniques italiennes* ne se situe pas tant contre l'histoire qu'en marge de l'histoire officielle, « la grande histoire faite par des gens à talent, souvent trop majestueuse », et qui ne dit rien des « détails de mœurs » qui l'intéressent (« La duchesse de Palliano »). Loin des apprêts et des recompositions de l'histoire académique comme du roman, la nouvelle historique telle qu'elle est conçue par Stendhal doit donner une impression de spontanéité et d'authenticité, accentuées par la citation de témoignages à vif des chroniqueurs italiens. Vigny place lui aussi les nouvelles de *Servitude et grandeur militaires* (1835) à l'enseigne de « détails de mœurs » destinés à peindre, avec « une vérité naïve » (celles des soldats narrateurs), cette société parallèle et « paria » qu'est l'armée. Mais ses nouvelles sont aussi une contre-histoire, éclairant des aspects cachés, voire honteux de l'événement historique : « Laurette ou le cachet rouge » évoque, comme de l'intérieur, les implications inhumaines d'une condamnation à mort sous la Révolution ; « La vie et la mort du capitaine Renaud », qui montre l'écrasante séduction exercée par l'Empereur sur ses hommes, jette en passant une lumière démystificatrice sur l'entrevue du pape et de Bonaparte à Fontainebleau. La réduction de champ opérée par le récit bref lui permet de percer à jour la scène historique. Comme l'écrit Barbey d'Aurevilly dans « Une page d'histoire », nouvelle au titre emblématique, le poète vient remplacer l'historien et

« perce l'épaisseur de la tapisserie historique » ou « la retourne pour regarder ce qui est derrière cette tapisserie, fascinante par ce qu'elle nous cache ».

S'il est un thème historique prégnant dans les contes et nouvelles du XIXe siècle, c'est celui de la guerre. Dans la première moitié du siècle, les guerres de la Révolution et de l'Empire font déjà l'objet d'un traitement rétrospectif négatif : tandis que Mérimée, dans « L'enlèvement de la redoute », montre que la guerre est une boucherie, Balzac, dans « Adieu », et Dumas dans « Laurette ou le rendez-vous » ainsi que dans « Blanche de Beaulieu », évoquent ses destructions physiques et morales. Dans la seconde partie du siècle, la guerre de 1870 et l'Invasion donnent lieu à un nombre impressionnant de contes et nouvelles qui sont autant de condamnations radicales. Le conteur est toujours le révélateur de la face cachée de l'histoire, mais il ne peut plus se situer dans ses marges : le rythme de publication des journaux, en le transformant en chroniqueur, l'oblige à s'engager, à prendre parti « en direct » aussi bien face à l'événement que face à la littérature patriotique et revancharde qui l'escorte. *Les Soirées de Médan* (1880) sont certainement le plus connu des réquisitoires anti-guerriers de cette époque, mais il faut citer aussi les *Contes du lundi* de Daudet (1873), *Sueur de sang* de Bloy (1893), et, outre les fameux « Deux amis », des nouvelles de Maupassant telles que « L'horrible », « La mère Sauvage », « La folle », « Le Père Milon », ainsi que les contes de Mirbeau « Le prisonnier », « Le tronc » ou ceux de Richepin, « La uhlane », « Le chassepot du petit Jésus » (dans *Les Morts bizarres*).

Tous ces récits, qui dénoncent les cruautés gratuites, la veulerie et l'aveuglement des armées des deux camps, l'incapacité des officiers, etc., et qui racontent souvent de sordides lâchetés ou des actes d'héroïsme vain, adoptent en général un ton tragique, et il est significatif à cet égard que « L'attaque du Moulin » de Zola et « La saignée » de Céard, dans *Les Soirées de Médan*, soient construits en cinq parties comme des tragédies classiques. Mais le tragi-comique est également mis à contribution : qu'on pense à certains *Contes du lundi*, aux nouvelles « Les rois », « L'aventure de Walter Schnaffs », « Saint-Antoine » de Maupassant et, dans *Les Soirées de Médan* elles-mêmes (qui ont failli s'appeler *L'Invasion comique*), à « Sac au dos » de Huysmans, aux contrastes ironiques qui opposent la quatrième à la cinquième partie de « La saignée » et la dernière phrase de « L'attaque du Moulin » à tout le reste de la nouvelle. Relevant cette dimension ironique des *Soirées de Médan*, David Baguley remarque qu'elle est favorisée par le genre de la nouvelle, dont la concision permet des contrastes et des parallèles révélateurs, et il ajoute que le principe même du recueil de « textes réduits, variés et, dans une certaine mesure, dissociés » est un « défi à l'expansivité et à la continuité du récit épique » – ce qui l'amène à cette conclusion, qui peut s'appliquer à tous les auteurs de recueils de contes et nouvelles sur la guerre de cette époque : « La collection de récits courts et ironiques du groupe de Médan témoigne de l'impossibilité d'élans épiques et généreux, car elle est le véhicule aussi d'un désespoir, celui d'une génération d'écrivains plus affectés peut-être qu'elle ne le dit par une guerre qu'elle prétend tenir à une distance irrespectueuse » (*Le Naturalisme et ses genres*, Nathan, 1995, p. 120).

Le fantastique est une autre constante importante qui va nous permettre de parcourir une dernière fois le XIXe siècle. Ses affinités avec les genres du conte et

de la nouvelle sont évidentes : reposant sur « une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle » (Castex) ou sur une hésitation de l'esprit, face à ce mystère, entre des explications par le rationnel ou par le surnaturel (Todorov), le fantastique implique des effets de surprise et de terreur qui gagnent en puissance à être concentrés. Ce n'est donc pas seulement parce qu'ils imitent Hoffmann, puis Poe, qui ont abondamment pratiqué le récit bref (*Fantasiestücke*, « pièces » fantaisistes, devenues « fantastiques » en traduction française, et *tales*) que les « fantastiqueurs » français le privilégient à leur tour, mais parce que le conte et la nouvelle sont en affinité avec la thématique fantastique (ce qui n'exclut pas qu'elle se développe aussi dans le roman, comme le montrent la tradition du *gothic novel*, ainsi que des romans de Balzac, Villiers, etc.). Du reste, avant Hoffmann, des textes générateurs comme *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki (1804-1805, 1813) ou *Le Vampire* de Byron-Polidori (1819), grands pourvoyeurs de motifs fantastiques, tirent profit de la forme narrative brève, comme Nodier, qui donne son premier conte fantastique, « Une heure ou la vision », en 1806 (c'est l'histoire d'un jeune homme qui, sollicité par le fantôme de sa bien-aimée, devient fou puis la rejoint dans la mort).

Les jalons du fantastique français sont bien connus. Nodier, qui l'exploite dans « Smarra » (évocation d'un cauchemar vampirique), dans *La Fée aux Miettes*, « Jean-François les Bas-bleus », etc., en démonte ensuite les ressorts dans « Paul ou la ressemblance » (1836), qui joue sur un fantastique déceptif, et dans « Inès de las Sierras » (1837), nouvelle en deux parties dont la seconde « explique » l'apparent surnaturel de la première. On peut lui opposer, parue la même année, la célèbre « Vénus d'Ille » de Mérimée, qui laisse au contraire le lecteur dans le doute quant à la nature (ou plutôt la surnature) des faits racontés. Gautier, dont on a déjà relevé la dette envers Hoffmann, entretient la même ambiguïté au moyen du rêve : Romuald, le héros de « La morte amoureuse » (1836), se demande si ses nuits d'orgie avec le succube Clarimonde sont des illusions du sommeil, et le narrateur du « Pied de momie » (1840) croit lui aussi être victime de ses rêves, mais Gautier termine en choisissant quand même la voie du surnaturel, comme dans « Jettatura » ou « Avatar » (1856), qui donnent réalité à des phénomènes de parapsychologie.

On sait que ce fantastique psychologique (dans lequel la logique joue un rôle déterminant) est à la base des récits de Poe. Il se retrouve chez ses imitateurs : des contes de Villiers comme « Claire Lenoir » (illustration de thèses occultistes), « L'intersigne » (où un rêve devient réalité) ou « Véra » (qui met en scène une communication posthume) en portent l'empreinte, de même que certaines *Histoires magiques* de Gourmont qui évoquent des obsessions morbides. Les récits fantastiques de Maupassant s'appuient eux aussi sur des mécanismes psychologiques, mais sa différence avec Poe et les fantastiqueurs romantiques tient en ce que la peur, dont il se fait une spécialité, devient chez lui « une sensation relativement commune que tout un chacun peut éprouver et qui métamorphose lugubrement les choses et les êtres, les données de l'espace et du temps » (Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, PUF, 1990). Deux nouvelles portent le titre de « La peur » (*Le Gaulois*, 1882 ; *Le Figaro*, 1884), et elles proposent chacune, racontées par des voyageurs, deux anecdotes illustrant « la peur, la vraie peur, la hideuse peur » (la gradation mime bien sa progression) qui s'est développée en eux face à des phénomènes

inexplicables : bruit de tambour dans le désert, sensation d'une présence fantomatique, apparition d'une femme sauvage ou d'une brouette qui roule toute seule... Maupassant cherche à rendre les différentes nuances, de l'inquiétude à l'« horrible épouvante », du frisson à la « panique des batailles », d'une émotion qui peut apparaître totalement subjective (« L'auberge ») ou tributaire d'un fait avéré (dans « L'horrible », un spectacle de cannibalisme), mais dont le fondement reste la plupart du temps indécidable : outre les deux versions du célèbre « Horla », on mentionnera « Apparition » (le narrateur retrouve sur son veston des cheveux laissés par ce qu'il croyait un fantôme) et tous ces récits aux intitulés interrogatifs (« Lui ? », « Qui sait ? », « Fou ? », « Un fou ? ») qui laissent le lecteur embarrassé sur l'interprétation à donner aux phénomènes étranges (présence du surnaturel ou folie du personnage ?).

Dans « La peur » de 1884, Maupassant attribue l'une des deux anecdotes racontées (celle de la femme sauvage) à Tourgueniev, et il profite de l'occasion pour définir le type de fantastique qu'il admire chez son maître : le conteur russe « n'entre point hardiment dans le surnaturel, comme Edgar Poe ou Hoffmann », il raconte « des choses simples où se mêle seulement quelque chose d'un peu vague et d'un peu troublant », laissant entrevoir des choses inquiétantes, « l'inconnu qui est derrière le mur, derrière la porte ». Mais le voyageur rencontré par le narrateur dans le PLM (!), et qui assume la deuxième anecdote, revendique quant à lui clairement l'immersion dans le surnaturel, que la science, « reculant les limites du merveilleux », tend à épuiser, et il affirme appartenir à la « vieille race qui aime à croire », à ne pas comprendre et refuse qu'« on dépeuple l'imagination des hommes ».

Cette revendication, qui rejoint celle d'un Villiers dans « Véra » ou la préface de Jean Lorrain à ses *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, rend bien compte du renouveau d'intérêt que la fin de siècle manifeste pour le surnaturel et le merveilleux, certainement lié à une volonté de la « vieille race » de se régénérer, de « se retremper en primitivité pour repartir à zéro » (Jankélévitch, « La décadence »). Et ce regain d'intérêt se traduit par l'existence, à côté du fantastique proprement dit, de tout un ensemble de contes merveilleux, parmi lesquels on citera *Les Oiseaux bleus* (1888) de Catulle Mendès, *Cœur double* et *Le Roi au masque d'or* (1892) de Marcel Schwob, *La Canne de jaspe* d'Henri de Régnier, les *Histoires de masques* (1900) de Lorrain, autant de recueils témoignant que le récit bref de la fin du XIXe siècle revient, curieusement, à une source qui avait irrigué le XVIIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

AUBRIT J.-P., *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997.

BAUDELAIRE Ch., « Théophile Gautier », « Études sur Poe », *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard « Pléiade », t. II, 1976.

BENJAMIN W., « Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Essais 2*, 1935-1940, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

BONY J., *Le Récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990.

CASTEX P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, réimpr. 1967.
GODENNE R., *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974.
GOYET Fl., *La Nouvelle 1870-1925*, Paris, PUF, 1993.
GROJNOWSKI D., *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.
LECARME J. & VERCIER B. [éd.], *Maupassant miroir de la nouvelle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988.
RAYMOND M., « Notes pour une histoire et une poétique de la nouvelle », *Anthologie de la nouvelle française*, Lausanne, Guilde du Livre, 1950.

Le récit au XXe siècle

Dominique RABATÉ

Pas plus que le roman en marge duquel il s'inscrit, le récit ne saurait se caractériser comme un genre, puisqu'il ne répond strictement à aucune règle établie. L'étiquette, aussi vague soit-elle, semble pourtant nécessaire pour désigner, en une première approximation, un large ensemble de textes qui se développe au cours du XXe siècle. Échappant d'une certaine manière au projet romanesque par le refus d'une temporalité ample, choisissant la forme brève sans pour autant relever de la nouvelle ou de la « short story » (c'est-à-dire d'une histoire courte, tranche de vie significative dont il suffit de raconter un seul moment, en privilégiant l'effet de chute finale), le récit continue bien d'appartenir à l'espace protéiforme de la fiction qu'il ne cesse de mettre en cause.

Ces textes narratifs, qui récusent l'appellation de « roman » pour des raisons diverses, même si souvent les lignes de divergence restent ténues, peuvent se classer en deux familles théoriques. Je distinguerai ainsi un premier ensemble où le récit apparaît comme une sorte de roman minimal, épuré et simplifié. Se présentant comme la relation d'une expérience intime, il recourt à la litote pour mener sur une trajectoire rectiligne la progression d'une crise ou d'un drame, rendus avec un schématisme géométrique qui exclura de l'univers narratif toute excroissance et tout rebondissement romanesque. Ce premier axe de récits appartient, plus ou moins consciemment, à une tradition bien française de narrations sèches, au climat tragique et resserré, dans la lignée tracée par *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette ou *Adolphe* de Constant. J'en préciserai les contours dans la deuxième section intitulée « Épures ».

La deuxième grande famille regroupe un type de récit qui se voit privé, par l'objet même de ce qu'il a à dire, des moyens ordinaires du roman, opacifiant l'acte narratif dont il procède et qui semble passer au premier plan de l'écriture. Terrain d'expérimentations, ces récits rendent justement problématique leur mode de réception en interrogeant explicitement le fonctionnement de leur voix narrative, le statut des personnages et la nature de la participation qu'ils attendent de leur lecteur :

on aura compris que ce deuxième type de récit ne peut appartenir qu'à une époque de la littérature qui se confond avec l'ère du soupçon, à un moment où le sens même de l'acte d'écrire de la fiction ne semble plus aller de soi. Si l'époque romantique avait élu le conte comme domaine privilégié de l'exploration de l'imaginaire, l'époque contemporaine invente une nouvelle modalité de forme courte, fausse confession à la première personne, chargée d'explorer cette fois les tours et les détours d'une subjectivité vouée à chercher, dans le langage, une manière de saisie auto-réflexive. On ne s'étonnera pas dès lors qu'il soit revenu à deux disciples de Mallarmé, Gide et Valéry, d'en donner les deux premiers exemples les plus significatifs, à la fin du XIXe siècle, avec *Paludes* et *La Soirée avec Monsieur Teste.*

LE DÉMON DES POSSIBLES

Publié en 1895, *Paludes* inaugure ce que Gide intitule « sotie », en référence aux pièces satiriques du Moyen Âge, montrant, par ce mot, qu'il a besoin de désigner un espace de liberté et de comique que le roman ne permet apparemment pas. Anti-roman, *Paludes* est le journal d'un écrivain qui est précisément en train d'écrire « Paludes », « histoire d'un célibataire enfermé dans une tour entourée de marais ». Le cœur du récit est volontairement vidé d'action, aussi bien pour Tityre, contemplatif habitant des marais, que pour le narrateur, dont l'existence oisive et répétitive s'enchante, comme d'un événement bouleversant, d'un projet de voyage qui ne dépassera pas Montmorency. La charge ironique vise bien sûr les salons symbolistes de la fin du siècle et le milieu des « littérateurs », ceux qui peuvent comme Hermogène appeler « stupeurs opaques » des carpes. La satire donne ainsi au récit une drôlerie irrésistible qui s'applique en premier lieu au narrateur. Récit réflexif et immobile, *Paludes* ne va nulle part, contestant ainsi la règle dramatique du roman ; le journal se termine presque comme il a commencé lorsque le narrateur commence « Polders ». Cet effet de boucle et de répétition me paraît l'un des traits caractéristiques du récit, quand il refuse le schéma linéaire et progressif qui domine traditionnellement le mode narratif.

« Roman célibataire », selon l'heureuse expression des critiques Bertrand, Biron, Dubois et Paque (*Le Roman célibataire*, 1996), *Paludes* ne se contente pas d'être une satire littéraire ; la sotie gidienne cherche à découvrir la formule d'un nouveau récit qui s'affranchirait de l'arbitraire narratif comme des déterminations causalistes du roman. Un récit en liberté pour ainsi dire. L'ambition gidienne s'inscrit évidemment dans le climat de la fin de siècle et la contestation grandissante des pouvoirs et des moyens du roman. Michel Raimond a bien décrit cette période qui va de la fin du naturalisme aux années 1920 dans son livre *La Crise du roman* (1967). Ce que j'appelle ici « récit » est le plus souvent l'expression – selon une forme décalée ou polémique par rapport au roman – de ces critiques négatives, l'essai d'autre chose. Mais nous n'éviterons pas un certain flou terminologique car la cible des attaques est mouvante et qu'il se peut très bien que le roman réussisse à trouver lui-même la formule de cette liberté narrative qui s'essaye dans l'espace du récit. C'est précisément le cas de Gide avec *Les Faux-Monnayeurs* (1926), qui réalise trente

ans plus tard cette écriture au présent, à conclusion ouverte dans une œuvre qui est indéniablement, par son ampleur et la multiplicité des relations entre personnages et événements, un roman. La complexité et la richesse du système gidien – organisé autour de trois termes : sotie, récit, roman – montre que le classement n'est pas aisé. Je crois que la valeur relative des termes n'est finalement pas un handicap ; si elle déstabilise le classement typologique, c'est aussi parce que la dynamique de la création se satisfait rarement des cases prédéfinies, et ce encore plus évidemment à l'époque contemporaine.

Je réunis donc sous le terme de « récit » ce que Gide nomme pour sa part « sotie » et « récit », la différence de l'un à l'autre passant, il me semble, par ce que j'ai appelé en introduction les deux familles théoriques. Le « récit » gidien illustre, je crois, ce type de narration sèche, à la française, qui fera l'objet de la prochaine section ; la « sotie », elle, donne certains des traits caractéristiques du récit de deuxième type. Récit en liberté ou narration toujours disponible : telle est l'ambition de *Paludes*, horizon esthétique aussi bien qu'existentiel de Gide. Il s'agit d'échapper aux déterminismes, de glisser hors de la causalité implacable du naturalisme comme du moralisme bourgeois. *Les Caves du Vatican* (1914) en propose, toujours sous la forme fantaisiste de la sotie, un exemple limite avec la théorie (et sa réalisation pratique, c'est-à-dire fictionnelle) de l'acte gratuit. L'intrigue du récit est peu résumable, fondée sur un fait divers embrouillé à souhait et qui permet à Gide une réjouissante charge anticléricale. Au centre du récit, se trouve le meurtre d'Amédée par Lafcadio, meurtre sans raison ni mobile, pur acte gratuit qui est un pied de nez à la morale pratique. L'ironie de Gide consiste à montrer la chaîne d'événements provoqués par cette action mais selon une causalité ouverte et plutôt débridée. C'est donc bien la question de la liberté, de la gratuité, qui est au cœur de la sotie gidienne.

Cette gratuité, Valéry la pense différemment comme arbitraire, dans une réflexion qui l'entraîne hors de la littérature. Comment maintenir le possible contre l'actuel, la potentialité infinie contre la réduction du réel ? Telle pourrait être la question vécue comme un drame personnel et philosophique par le jeune Valéry, avant de devenir outil critique de réflexion sur la littérature. On connaît les sarcasmes du poéticien contre l'absurde arbitraire du roman, résumé par la formule « la marquise sortit à cinq heures ». Plus fondamentalement, toute incarnation, toute actualisation de l'esprit est une « faute », ce que le narrateur de *La Soirée avec Monsieur Teste* note avec une ironie pleine de morgue dès le début de son récit : « Chaque esprit qu'on trouve puissant commence par la faute qui le fait connaître. » Contre cette loi commune, le texte de 1896 (qui ne sera publié en volume qu'en 1919, lorsque Valéry revient peu à peu à la littérature) propose justement une figure radicale, Monsieur Teste, « le démon même de la possibilité » selon les mots de Valéry dans sa Préface.

Teste est un Louis Lambert qui se priverait de toute inscription historique ; le récit qui le divulgue sera donc fait d'un matériau concentré. Là où Balzac déployait une matière fictionnelle avec enfance du héros, contexte historique, épreuves personnelles du Génie méconnu, Valéry réduit tout ce qui appartenait à une histoire (collective ou individuelle) pour présenter un dialogue, une rencontre quasi abs-

traite. Teste, son nom le dit assez, est une tête – jamais aussi pure qu'elle le devrait, une intelligence qui ne voudrait que le possible. On voit qu'une telle ambition signe l'effondrement de tout roman, peut-être même de toute narration. Comme le note Michel Raimond dans *La Crise du roman* : « On peut écrire le roman de qui aime le pouvoir, mais le peut-on de qui aime pouvoir ? »

Fiction minimale, *La Soirée avec Monsieur Teste* est plutôt la projection d'un espace mental qui ne peut s'émanciper de cette nécessité imaginaire composant ainsi le substrat fictionnel irréductible, dont même Valéry a encore besoin. Teste est ainsi une sorte d'allégorie abstraite, lui qui oblige le langage à devenir « énergiquement abstrait », comme le note encore l'auteur à la fin de la Préface. Il me semble que le récit de Valéry permet de poser certains traits constitutifs du genre de textes qui nous intéresse. Premièrement, son allure volontiers abstraite, qui le fait souvent pencher vers une sorte d'allégorisation froide, comme si le substrat imaginaire ne servait qu'à exposer (au double sens du verbe) des « idées ». On le précisera à propos des récits de Blanchot. Deuxième trait : une sécheresse qui tend à la brièveté la plus lapidaire. Le récit refuse de toutes ses forces l'expansion et le développement du roman. Troisièmement, le caractère limite du texte, sa radicalité. Le récit conteste profondément l'espace même de sa réalisation ; il devrait en toute rigueur interdire l'acte littéraire et Valéry incarnera pour les surréalistes cette exigence infinie, celle qui ferait du vrai écrivain celui qui ne publie rien, à moins même qu'il ne s'agisse de celui qui n'écrit rien. Cette figure paradoxale est au centre de bien des récits de notre siècle parce qu'il s'agit précisément – par la littérature et contre elle – de maintenir un rapport à l'impossible.

Les surréalistes ont sans doute confondu un temps Valéry et Monsieur Teste, mais Valéry a fait de même pendant bien des années. Si ce bref récit est aussi important, c'est parce qu'il éclaire la nature nécessairement paradoxale de la littérature à l'époque contemporaine, paradoxe qui devient pour ainsi dire sa condition. L'écriture est une « défaite » ; le récit – à l'inverse de l'impérialisme du roman, de sa capacité à englober et fondre les éléments du réel – est souvent l'enregistrement de cette défaite, le lieu où s'entretient l'insatisfaction du langage. En ce sens, le récit (défini au deuxième sens) est l'espace de mise en doute du langage, son lieu d'épreuve et de déroute. Il faudra sans doute les développements tragiques de l'Histoire de notre siècle, l'influence de Kafka relu par Blanchot pour que ce rapport impose sa nouvelle logique au récit. J'y reviendrai. Niant toute postérité et pourtant porteur d'une suite de textes écrits par Valéry jusqu'à sa mort, et qui diffractent la figure énigmatique de Teste, *La Soirée* brille étrangement comme une frontière inaperçue, un texte charnière, une limite où la définition de la littérature bascule.

ÉPURES

Tous les récits n'obéissent évidemment pas à l'idéal ascétique de Teste et peuvent s'abandonner, avec moins de remords, au plaisir de conter et de mettre en scène une histoire imaginaire. Ils se présentent cependant volontiers comme des confes-

sions libérées de tout souci « littéraire », écrites sous le coup d'une nécessité intérieure qui justifie leur aspect lapidaire. Je voudrais maintenant réunir un certain nombre de ces œuvres, parce qu'elles me paraissent des esquisses qui ne proposeraient que la trame d'un roman réduit à ses éléments de base. Épures romanesques, ces récits ne dessinent que quelques lignes de force, écartant volontairement tout développement secondaire. L'effet de cette réduction varie selon les œuvres, mais il me paraît pouvoir se distribuer selon deux esthétiques opposées : il s'agira soit d'accentuer la marche tragique d'une intrigue vouée à sa conclusion malheureuse, soit, au contraire, d'en tirer un effet d'allégement et de recul, qui privilégie cette fois une sorte de désengagement narratif.

Les récits de Gide ressortissent à la première catégorie. *La Porte étroite* (1909) est le récit que fait Jérôme de son amour impossible, quoique partagé, pour sa cousine Alicia, qui fuit leur union au nom d'un mysticisme intransigeant. Les premiers mots du texte sont révélateurs d'un projet qui exclut tout artifice romanesque : « D'autres auraient pu faire un livre ; mais l'histoire que je raconte ici, j'ai mis toute ma force à la vivre et ma vertu s'y est usée. J'écrirai donc très simplement mes souvenirs, et s'ils sont en lambeaux par endroits, je n'aurai recours à aucun artifice pour les rapiécer ou les joindre. » Le récit renoue avec un procédé aussi vieux que l'histoire du roman, en se présentant comme la simple diction d'une expérience vécue. Notons seulement que la fausse confession est l'un des moyens les plus efficaces de l'écriture du récit, qui peut ainsi imposer son histoire en feignant d'abolir la distance de l'invention imaginaire.

La Symphonie pastorale (1919) est, elle aussi, racontée à la première personne par son héros, le pasteur dont nous lisons le journal intime. On trouve le même dépouillement dans cette autre histoire d'amour malheureux pour Gertrude, l'orpheline aveugle de naissance que le pasteur a recueillie chez lui. La séparation du livre en deux parties constitue le point de bascule entre un premier temps heureux d'éducation et la révélation tragique d'une infranchissable distance entre le pasteur et l'enfant devenue jeune fille. Alors que Gertrude recouvre la vue, le pasteur s'aveugle inversement sur ses vrais sentiments. D'un classicisme limpide, le récit gidien court vers son issue fatale, s'enfermant dans un débat aporétique sur l'opposition de l'amour paulinien et de la Loi divine. La netteté de l'intrigue, sa sécheresse même accentuent admirablement l'atmosphère tragique de l'histoire.

La confession feinte peut servir des fins plus provocatrices et le succès de scandale qui accompagna la publication du *Diable au corps* de Radiguet en 1923 le prouve. Racontée à la première personne, la passion d'un lycéen amoral pour une jeune femme, Marthe, dont le fiancé est au front, avait tout pour choquer l'opinion bourgeoise. Ce récit de facture très classique s'inscrit dans la lignée du roman d'analyse. Sa brièveté renforce le sentiment d'une urgence à vivre, contre la fatalité d'un ordre plus fort que le désir des personnages.

Courts romans amincis et effilés, certains de ces récits s'attachent au passage entre l'adolescence et l'âge adulte. C'est ainsi le cas de *Fermina Marquez* (1911) de Valery Larbaud qui raconte, avec une grâce mélancolique et légère, le saisissement de plusieurs collégiens devant l'apparition de la jeune étrangère. L'évocation de ces souvenirs de jeunesse, des mini-drames du collège, se fait avec une distance

amusée par un narrateur qui fait partie du monde évoqué (le récit commence par un « nous », mais s'achève en « je »), que la fin du livre nous montre brutalement évanoui : le collège a été fermé, beaucoup d'anciens élèves sont morts. La conscience douloureuse d'un temps révolu reste de l'ordre de l'euphémisme, et le charme du récit lui vient de cette nostalgie en demi-teinte. Larbaud a continué, dans des proses entre nouvelle et récit, à expérimenter des formes neuves, allant du monologue intérieur dans *Amants, heureux amants* (1923) à des petits textes de fiction où notation ponctuelle, méditation ou confidence diluent gracieusement le romanesque, à la façon d'une aquarelle (*Jaune bleu blanc*, 1927). Sur la même ligne que *Fermina Marquez*, pourrait aussi se classer *Battling le ténébreux* (1928) d'Alexandre Vialatte. Le traducteur et l'introducteur de Kafka trouve un ton plus poétique et plus brutal à la fois pour évoquer, lui aussi, les désarrois et les troubles de l'adolescence. Le personnage central, jeune homme entier et apparemment prosaïque, devient le paradoxal héros romantique de cette histoire de suicide amoureux.

Plus décalé, le ton des récits de Paulhan met l'événement à distance au moment même où il est vécu. La fragmentation en courts chapitres et le goût des formules générales, entre ironie et modestie, donnent au *Guerrier appliqué* (1914) et à *Progrès en amour assez lents* (1917) une légèreté qui n'exclut pas la gravité. La narration se fait à la première personne, construisant un récit très largement autobiographique mais attribué à un certain Jacques Maast. Dès ses premiers textes, Jean Paulhan séduit et déconcerte par une platitude revendiquée, une acceptation sincère mais comme sceptique du lieu commun qui est, pour lui, l'essence du langage. La vitesse du récit sert donc des objectifs esthétiques divers et le succès de ces formes brèves des années 1910 à 1930 vient de cette extrême plasticité. Faire « rare, bref et serré » est ainsi le mot d'ordre de l'écriture pour Paul Morand, chez qui le récit rapide doit rendre le rapport au monde moderne, fait de vitesse, de déplacements, de boîtes de nuit et de vie nocturne. Deux recueils témoignent de cette vision pressée : *Ouvert la nuit* (1922) et *Fermé la nuit* (1923). Je mentionne ici, en anticipant sur la chronologie, le très beau *Hécate et ses chiens*, récit de 1954 où l'ellipse et la succession de très courts chapitres servent admirablement le récit d'une passion sombre entre réalité et fantasme.

Le récit favorise souvent l'incertitude du statut à accorder aux événements narrés. La fluidité narrative, sa vitesse sur un rail simple, le filtre subjectif d'un narrateur qu'il faut suspecter font parfois que l'espace fictif semble posé entre deux mondes, entre une réalité de façade et un arrière-monde plus riche. *René Leys* de Victor Segalen (paru en 1922, trois ans après la mort de l'auteur) en est l'un des plus remarquables exemples car il est impossible de jamais résoudre l'ambiguïté de la fiction et de savoir si Leys fabule ou s'il a vraiment eu accès à la Cité interdite. L'espace intermédiaire du récit peut ainsi être régi par d'autres lois. Logique fatale d'un côté où l'on pourrait ajouter, plus tardif que les récits jusqu'ici évoqués, *Le Coup de grâce* (1939) de Marguerite Yourcenar : l'interdit sexuel y projette, sur fond de guerre civile russe, un drame privé qui ne peut se transcender dans l'Histoire et laisse sur le bas-côté (ici, un quai de gare où monologuer) son héros anachronique. La sécheresse et la netteté de l'histoire, racontée à la première personne par un narrateur qui se refuse à être dupe de tout sentimentalisme, font que ce

livre se prête « admirablement à entrer dans le cadre du récit français traditionnel, qui semble avoir retenu certaines caractéristiques de la tragédie », comme le souligne Yourcenar elle-même dans la Préface de 1962. Logique (ou refus de la logique rationnelle) poétique aussi qui réalise par d'autres voies l'idéal de récit en liberté.

Avant d'en venir à cet important ensemble de « récits poétiques » qu'a tenté de circonscrire Jean-Yves Tadié dans *Le Récit poétique* (1978), je voudrais signaler un dernier effet possible dans l'esthétique déflationniste du récit. Roman sans romanesque, narration aplatie et acceptation d'une réalité banale, le récit peut aussi choisir une écriture neutre et ordinaire, collant au plus près à un quotidien terne. Très différemment, il faut ici évoquer le nom de Jacques Chardonne, peintre du bonheur conjugal et de ses illusions (par exemple *Eva ou le Journal interrompu*, 1930), et celui d'Emmanuel Bove. Justement redécouvert pendant les années 1980, cet écrivain que Beckett admirait excelle dans le style neutre, froid et d'une curieuse distance, malgré la narration à la première personne, avec l'événement vécu ou l'objet décrit. Il se fait connaître en 1924 avec *Mes amis*, à l'écriture dépouillée et dense. L'un des derniers récits intitulé *Le Piège* (1945) retrace, avec la logique terrible d'un cauchemar, l'engrenage où le héros velléitaire s'est pris sans le savoir. En racontant sèchement le parcours qui fait d'un fonctionnaire médiocre une victime quasi héroïque du régime de Vichy (décrit avec une justesse clinique impressionnante), Bove renouvelle modestement les moyens du pathétique.

Alléger, éthérer, poétiser le réel : telle peut aussi être la tâche du récit qui trouvera dans la vitesse de ses enchaînements, dans la rapidité de sa course, dans la simplification de ses personnages, dans la liberté de ses déplacements spatiaux, les moyens de son ambition. À l'opposé du roman réaliste, le récit s'installe dans un univers aux règles nouvelles, où la hiérarchie des valeurs a changé. C'est ici le nom de Cocteau qui s'impose pour caractériser cette logique de la gratuité. Dans *Les Enfants terribles* (1929), une boule de neige peut causer la mort, une écharpe décapiter un tout jeune marié... La revendication de l'irréalité affirme de façon provocatrice que le monde doit se plier aux désirs, entre psychanalyse et merveilleux. Les personnages apparaissent ou disparaissent selon des mécanismes que l'on retrouvera dans certains récits surréalistes. Cette liberté radieuse et affichée face au monde trop banal trouve peut-être sa plus touchante incarnation avec *Thomas l'imposteur* (1923). Entre la Princesse de Bormes qui veut s'amuser et Thomas qui joue un rôle qu'il a usurpé, le récit semble dire que l'imposture est le seul rapport envisageable au monde. Mené sur le fil de la corde, le texte de Cocteau est une étonnante traversée de la guerre, traitée de biais comme un théâtre pourtant sérieux où les obus éclatent comme des fleurs de feux d'artifice. Thomas y trouvera bien sûr la mort, mais lorsque la balle fatale le touche il se dit en lui-même : « Je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort. » Comme dans l'œuvre cinématographique de Cocteau, la frontière entre réel et irréel semble s'être provisoirement mais miraculeusement dissoute.

L'INITIATIVE AUX MOTS ET LA PART DU RÊVE

L'ébranlement le plus important vient du surréalisme qui révolutionne, pratiquement et théoriquement, la conception même de la « littérature » (le mot doit être entendu comme une antiphrase et c'est bien avec ce sens ironique qu'il sert de titre à la première revue de Breton). *Le Manifeste du surréalisme* (1924) sonne la charge contre le roman, ses stériles descriptions, son déterminisme truqué et sa carence en merveilleux. Breton retrouve, en leur donnant une violence particulière, les critiques accumulées depuis la fin du naturalisme contre les conventions romanesques. Accompagnant l'efflorescence poétique et la pratique de plusieurs activités d'écriture, notamment celle des récits de rêve, qui composent les rubriques de la revue *La Révolution surréaliste*, les différents membres du groupe inventent aussi des formes narratives inédites qui exerceront une influence capitale sur la prose de notre siècle.

Il s'agit bien de laisser l'initiative aux mots, de se laisser guider par eux vers les voies du mythe collectif et individuel. Aragon, dans *Le Paysan de Paris* (1926), offre l'un des premiers exemples de cette ambition poétique. Métamorphosant le Passage de l'Opéra condamné à être démoli en un lieu féerique, le récit se fait vagabondage dans le décor réenchanté de la grande ville, éloge du transitoire. S'adressant aux mots, décomposant avec verve les syllabes de « réalité », prenant à partie Philippe Soupault, le fil du récit n'obéit à aucune structure prédéfinie, tout en élaborant à mesure une théorie de l'imagination. Le Parc des Buttes-Chaumont se voit ainsi transformé en géographie mythique, sa colonne de bronze signalant un nouvel omphalos sacré. Aragon croise alors exactement la route du groupe surréaliste, mais sa conception du temps comme sa propre technique d'inspiration individuelle, à partir de l'incipit, l'éloignent des thèses d'André Breton, comme l'a bien montré Jacqueline Chénieux-Gendron dans *Le Surréalisme et le roman* (1983).

Dans les mêmes années de création débridée, celui dont Breton disait qu'il parlait « surréaliste à volonté », Robert Desnos – avant, lui aussi, de suivre un autre chemin – réalise avec *La Liberté ou l'amour !* (1927) un récit en toute liberté. Le jeu de mots a un rôle moteur, ce que le titre signale déjà nettement. Reprenant les schémas les plus outrés du roman feuilleton, cette suite accélérée d'aventures fantaisistes permet d'inventer de nouveaux mythes modernes, dont le combat épique de Bébé Cadum contre Bibendum reste l'une des plus réjouissantes réussites. Tout aussi frénétique mais dans une tonalité plus sombre ou même morbide, *Aurora* (1927, publié en 1946) de Michel Leiris témoigne de la même confiance envers les pouvoirs de l'imagination, à laquelle il faut lâcher la bride. Exploration de rêves, rêveries hallucinées sur le corps féminin, ce récit est hanté par le fantasme d'une dilacération du corps propre de son héros, Damoclès Siriel (transparente anagramme du nom de Michel Leiris). Pour conjurer le risque d'un arrêt narratif, signe fatal d'une impuissance sexuelle et créatrice qui obsède l'auteur, *Aurora* fait une part capitale aux jeux de mots, à la dissémination anagrammatique qui relance la dynamique imaginaire. Le titre peut ainsi se lire de bien des façons : aurore, horrora, or aux

rats, Eau-Rô-Râh qui sont autant d'aiguillages pour l'écriture. On voit bien sur ce seul exemple que la logique du récit – pour parler comme les théoriciens structuralistes – suit volontairement, chez les surréalistes, des mécanismes qui semblaient régir le seul domaine poétique.

Breton s'expose de façon plus ouvertement autobiographique dans *Nadja* (1928) qui reste une œuvre phare du surréalisme. Document personnel authentifiable par des photographies et des montages de l'auteur, ce récit s'ouvre sur un « Qui suis-je ? » pour aller jusqu'à un « Qui vive ? », parcourant un trajet de quête de soi qui se dynamise par la théorie des « faits-glissades », ces événements où le réel fait signe. C'est avec la rencontre de Nadja, jeune femme énigmatique et prophétique, que peut se déployer la « merveille ». L'écriture, alimentée par le vécu qui lui donne forme, est ainsi travail de construction du temps, de déchiffrement de signaux qu'il faut suivre sans réserve. L'internement de Nadja jette sur la deuxième moitié du récit une lumière tragique, mais le prénom de l'initiatrice continue de résonner de son sens russe, qui signifie « espoir ». Le récit pour Breton est bien ce champ de force, ouvert sur un futur qu'il convoque à chaque pas, porteur d'une force de libération dont il doit maintenir le potentiel énergétique, toujours rechargeable. C'est dans *L'Amour fou* (1937) qu'André Breton explicite sa théorie du « hasard objectif », qui lie indissociablement vécu et travail d'écriture, l'un annonçant l'autre. Le célèbre épisode des « Tournesols », ce poème écrit par Breton dix ans avant de s'incarner passionnellement dans sa rencontre avec Jacqueline, en est la plus éclatante réalisation. Glorification de l'amour et du désir, les récits de Breton conjuguent admirablement un lyrisme de la merveille et un goût constant pour la théorie. Dans une langue très syntaxique et un ton plein de superbe puisqu'il s'agit de rester constamment à la hauteur la plus élevée de soi-même, la prose de Breton affiche, à travers les aléas du mouvement collectif, une volonté de réenchanter la vie qui lui donne sa puissance singulière.

Le surréalisme a ainsi proclamé les droits de l'imagination, la part du rêve. L'écriture doit permettre de libérer l'inconscient, doté de vertus poétiques spontanées. Les surréalistes lisent Freud avec optimisme, en faisant de la psychanalyse un magnifique tremplin pour l'imaginaire. Après la première éclosion de textes narratifs des années 1920, on appellera surréaliste de façon plus lâche toute une veine de récits où cette libération de l'imagination merveilleuse, souvent proche du fantastique, est un moteur de composition, où l'érotisme occupe une place centrale puisque l'écriture est directement liée au désir. Si Breton reste finalement pudique, le contenu fantasmatique des récits de Leiris ou Aragon – qui sauve du naufrage de *La Défense de l'infini* le texte intitulé *Le Con d'Irène* (1928) – est plus cru. C'est cet accent mis sur l'érotisme, son merveilleux ambigu et ses effets d'inquiétante étrangeté qui bouleverse l'ordre du réel qui permet de classer un certain nombre d'écrivains des années 1930 à 1950 dans la mouvance surréaliste. André Pieyre de Mandiargues donne ainsi plusieurs recueils de contes (nous sommes ici aux limites du récit) d'un érotisme raffiné et sombre, dans *Le Musée noir* (1947) ou *Soleil des loups* (1951). Le resserrement narratif de ces nouvelles miniatures condense une atmosphère étrange, que l'œuvre romanesque dilue quelque peu à partir des années 1960.

C'est pour les mêmes raisons que Breton peut saluer André Hardellet pour *Le Seuil du jardin* (1960), et le récit érotique publié sous pseudonyme *Lourdes, lentes...* est poursuivi pour « outrage aux bonnes mœurs ». Une des influences majeures du surréalisme sur les fictions de notre siècle réside bien dans cette levée des tabous, cette lutte contre les interdits de la morale, qui a connu de célèbres combats jusqu'aux années 1970. Il ne suffit évidemment pas de mettre en scène des fantasmes érotiques pour satisfaire à l'étiquette surréaliste (qui gagne en extension mais perd en tranchant, au fil des décennies). Il faut reconnaître la part de l'inconscient, le rôle moteur du rêve ou du mythe. Même s'il a rompu avec le groupe surréaliste et qu'il n'a jamais cru ni pratiqué l'automatisme, on peut englober Georges Limbour à cette mouvance, non pour le caractère érotique de ses récits, baignés d'une sensualité à mon avis plus accomplie que les vignettes vite stéréotypées de Mandiargues, mais parce qu'il reconnaît au désir une place prédominante et que son écriture réussit à s'en faire l'expression troublante. Il ne faut pas manquer de lire le très beau récit *Les Vanilliers* (1938), petit conte historique sur l'invention des moyens de faire se reproduire la canne à sucre. Du Mexique à la Réunion, les chemins détournés que prend cette découverte, ironiquement sexualisée et semblant obéir à la logique de l'inconscient contre la recherche du profit de M. Van Houten, se remplissent d'odeurs et de notations d'une précision sensuelle rare.

Appartient donc au surréalisme et à ses modes narratifs le sens de la merveille, même noire, la magnification du désir. C'est dans cette perspective qu'il faudrait ranger ici les formes narratives brèves de Julien Gracq, qui privilégie de son côté le suspens et l'attente. Le cadre de forêt enchantée entre légende bretonne, intertexte wagnérien et gothique du premier récit, *Au château d'Argol* (1938), participe de cette promotion du légendaire pour dire l'intensité des passions. L'œuvre se poursuit ensuite sur un versant nettement romanesque qui a déjà été traité, mais lorsque l'inspiration se tarit, Gracq retrouve pour des courtes fables allégoriques et mystérieuses les ressources d'une dilatation temporelle qui met l'univers fictif créé en état de suspension. Des trois textes réunis dans *La Presqu'île* (1970), c'est le dernier intitulé « Le Roi Cophétua » qui me semble accomplir le plus justement le passage d'une atmosphère angoissante et symbolique à un allégement surprenant, qui fait de cette parenthèse d'une nuit une aventure à tous les sens du mot.

La mouvance surréaliste nous a entraînés loin de notre fil chronologique, auquel je reviens maintenant. Les années 1930 voient naître des récits qui accordent aussi, mais avec un accent très différent, une place majeure au rêve, aux mécanismes de l'inconscient. La stratégie d'écriture n'est plus la même, le sens de la « merveille » s'est transformé. S'il y a donc une parenté thématique ou un air de famille d'époque, on ne confondra pas les récits que je vais maintenant traiter avec le surréalisme proprement dit. Nous passons ainsi vers une expérimentation des limites (à la fois narratives et existentielles) qui prend d'autres chemins que ceux de Breton. Il convient ici de singulariser l'œuvre de Pierre Jean Jouve, qui n'est réductible à aucun courant. Après avoir renié sa première production poétique, Jouve accompagne ses recueils d'un certain nombre de récits qui en configurent autrement les éléments, notamment les personnages féminins. L'érotisme noir de ces textes doit beaucoup à Baudelaire, car il n'est jamais dissociable de l'interdit et de la mort,

mort à laquelle l'écriture cherche à donner sens. Le conflit entre les forces de l'inconscient (Jouve s'est fait psychanalyser à la fin des années 1920) et la quête spirituelle donne aux courtes fictions réunies dans *La Scène capitale* (1935) leur aura mystérieuse.

L'EXPÉRIENCE DES LIMITES

C'est avec l'œuvre narrative de Georges Bataille que le récit devient le lieu de l'impossible, l'espace d'un excès qui dicte toutes les transgressions. Si les textes publiés, le plus souvent sous pseudonyme, à partir de la fin des années 1920 restent longtemps confidentiels et réservés à l'enfer des bibliothèques, à cause de leur caractère pornographique, ils sont aujourd'hui considérés comme l'une des tentatives les plus radicales de mener le langage à ses limites. La critique des années 1960, prenant la mesure de toute l'œuvre posthume, a fait beaucoup pour cette revalorisation d'une œuvre polymorphe où les textes de fiction et la réflexion critique croisent et débordent le questionnement philosophique que Bataille mène sur Hegel ou Nietzsche. Le titre de cette section est ainsi emprunté à un essai de Philippe Sollers qui témoigne de la redéfinition de la littérature accomplie à cette époque (voir *L'Écriture et l'expérience des limites*, 1971).

Les récits de Bataille racontent, le plus souvent à la première personne, la quête menée par quelques personnages principaux, mais cette quête, de nature spirituelle, doit passer par le chemin et la recherche de l'abjection. C'est sur ce point que Breton et Bataille s'opposent le plus violemment : là où Breton cherche la merveille, Bataille – qui a fait brièvement et marginalement partie du groupe surréaliste – veut penser les limites de l'humain, les moments d'égarement et d'extase par le bas, et s'engage dans une réflexion qu'il qualifie lui-même d'a-théologique. Cette quête passe donc par le dérèglement. C'est à la femme qu'il revient de jouer le rôle d'initiatrice aux perversions qui doivent libérer le sujet de tous les tabous (à l'exception, néanmoins, de ceux portant sur l'homosexualité). Dans le premier récit, publié sous le nom de Lord Auch, *Histoire de l'œil* (1928), c'est Simone qui entraîne le narrateur dans un déchaînement sexuel qui culmine dans l'énucléation et le meurtre d'un prêtre. *Le Bleu du ciel*, écrit en 1935 mais publié seulement en 1957, donne à Dirty, dont le nom est évidemment programmatique, la même fonction. Le narrateur parcourt l'Europe de l'avant-guerre pour aller au-delà de lui-même, jusqu'au cimetière de Trèves, en Allemagne. La scène finale du livre conjoint violemment amour et mort puisque le narrateur s'unit, sur la terre molle d'une tombe, avec Dorothéa/Dirty. L'érotisme des textes de Bataille doit sa force à ce qui est plus qu'un imaginaire morbide. La perversion poussée à ses extrémités est, en fait, un moyen de voir l'invisible (le sexe féminin, la mort), de rendre possible l'impossible expérience de la mort, dont l'orgasme, cette « petite mort », constitue le succédané.

La froideur glacée de la narration, l'émiettement de la trame discursive, de plus en plus net dans *Madame Edwarda* (1941) ou *Ma mère* (1966), témoignent de cette ambition, de cette recherche nécessairement insatisfaite, qui provoque de nouveaux paroxysmes. L'Avant-propos au *Bleu du ciel* donne la mesure – c'est-à-dire : la déme-

sure – du projet de Georges Bataille : « Seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur le moyen d'atteindre la vision lointaine attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions. » Il s'agit bien d'envisager l'impossible, qui ne saurait s'atteindre. Il faut excéder les limites de l'humain, du côté de la bestialité, excéder les limites subjectives dans la dépense érotique qui anticipe la mort, dépasser les conventions par le spectacle de l'intolérable, la transgression des interdits. comme celui de l'inceste dans *Ma mère.* Dans cette relation de l'outrance, le narrateur bataillien éprouve constamment les limites du langage : de là les variations énonciatives et le recours aux points de suspension que l'on trouve dans *L'Abbé C.* (1950).

Les lois du récit sont ainsi transgressées mais ce qui restait chez Bataille un moyen pour désigner l'impossible devient chez Maurice Blanchot le cheminement même de l'écriture. C'est dans son œuvre de fiction comme dans le questionnement critique qu'il mène parallèlement que la notion de récit prend un sens nouveau. Deux mythes grecs emblématisent, pour Blanchot, la tâche mystérieuse de qui écrit et se voue à l'espace littéraire. Le premier est celui d'Orphée perdant une deuxième fois Eurydice en se retournant vers elle pour la voir. Cette fable allégorise le rapport de l'écrivain avec la négativité du langage, souligne la puissance de néantisation qu'il subit au moment où, pourtant, il fait confiance aux mots. Le chant des Sirènes est une autre figuration de cet espace d'incertitude et d'errance qui s'ouvre dans l'écriture, et que Blanchot appelle le « désœuvrement ». Le récit, selon Blanchot, serait alors le refus du confort que procure la distance romanesque, distance qui lui vient de scinder les rôles entre auteur et narrateur, ouvrant ainsi un intervalle où peut se déployer l'univers fictif auquel le lecteur participe. Car « qu'arriverait-il si Ulysse et Homère, au lieu d'être des personnes distinctes se partageant commodément les rôles, étaient une seule et même présence ? si le récit d'Homère n'était rien d'autre que le mouvement accompli par Ulysse au sein de l'espace que lui ouvre le chant des Sirènes ? » (*Le Livre à venir*, 1959, Gallimard « Idées », p. 15).

Les récits de Maurice Blanchot se meuvent dans cet espace labyrinthique et abstrait où celui qui parle, qui écrit, ne saurait avoir de distance stable avec l'événement problématique qu'il entreprend de raconter. Ces fables baignent dans une atmosphère fantastique, très inspirée de Kafka, et semblent se prêter à un sens allégorique qu'elles découragent néanmoins. Obéissant à une logique imprévisible, le récit tend à devenir le lieu d'accueil de quelque chose qui résiste à la nomination et dont seul le mouvement erratique de la fiction peut porter l'empreinte ou la trace. C'est pourquoi ces textes sont spéculaires, puisque ce dont ils portent témoignage n'existe que dans le volume de l'écriture. Mais cette approche d'une présence qui se dérobe, traversée d'absences successives, ébranle profondément le statut du sujet qui en est passivement l'acteur. Les « personnages » des récits de Blanchot, si ce mot est encore ici valide, sont livrés à l'anonymat d'une force qui les excède. Le plus souvent ils n'ont qu'un prénom, comme Thomas dans *Thomas l'obscur* (1941), de simples initiales, comme J. dans *L'Arrêt de mort* (1948), ou perdent même toute identité dans les récits ultérieurs où ne sont plus en présence qu'un il et un elle (*Le Dernier homme*, 1957 ; *L'Attente l'oubli*, 1962).

L'espace du récit est, chez Blanchot, saisi d'une hésitation paradoxale où tous les termes se retournent en leur contraire. La mort se change en vie, mais cette vie est attente du mourir. C'est ainsi que dans *L'Arrêt de mort*, l'extraordinaire résurrection de J. fait la charnière des deux parties du livre. L'ambiguïté est partout, dès le titre du récit qui signifie aussi bien sentence de mort que processus qui suspend la mort. *L'Attente l'oubli* se construit sur le balancement vertigineux entre oui et non, comme si l'espace intermédiaire du neutre, de ce qui serait ni l'un ni l'autre en échappant à toute dialectique, ne pouvait s'indiquer que dans cette syncope. Le récit blanchotien conteste ainsi souverainement les lois normales de la narration, forçant la linéarité discursive à des renversements alternatifs, à des figures de circularité comme dans *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953) où les derniers mots reprennent les premiers.

C'est peut-être dans *La Folie du jour* (publié en revue en 1949, en volume en 1973) que se condense avec le plus de force énigmatique ce mouvement de refus de la narration. Relation passionnée et froide du déchaînement de la « folie du jour », ce texte bref assemble de courts paragraphes qui ne peuvent, ne veulent plus faire sens et où semblent se dire tout à la fois la folie de vouloir voir la lumière du jour, la folie de la lucidité et la folie de la rationalité qui veut tout plier à sa Loi. Le livre se conclut ainsi : « Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais. » Le mouvement du récit, insaisissable et instable, qui implique son lecteur dans la même incertitude ou le même malaise, conduit ainsi à la contestation la plus radicale des règles narratives, vers un espace de suspension que *L'Écriture du désastre* (1980), livre brisé mêlant aphorismes, courtes fictions et citations philosophiques, ne peut plus dire que sous la forme du fragment.

On voit ainsi avec Bataille, par l'excès érotique, et avec Blanchot, par une abstraction allégorique qui ne renverrait pourtant qu'à l'espace incertain de la littérature, que le récit échappe aux lois du roman. Indissociable d'une diction à la première personne, renvoyant à une « expérience intérieure » qui défie le langage, il vise néanmoins à ouvrir le sujet à un état qui le dépossède de lui-même, ce que Bataille nomme « souveraineté » et Blanchot « neutre » ou « désœuvrement ». Ces deux œuvres exigeantes, très proches l'une de l'autre (on sait l'importance pour chacun des auteurs de l'amitié qui les a liés) et suivant des voies résolument personnelles, auront une influence capitale sur la littérature des années 1960 et 1970.

Moins radicalement à l'écart des voies romanesques, l'œuvre narrative de Genet peut néanmoins trouver ici sa place parce qu'elle se présente aussi comme une expérience des limites, volontairement provocatrice. Organisés autour de la figure du criminel en gloire et magnifiant l'homosexualité, ces textes échappent aux catégories génériques traditionnelles : ni roman, ni autobiographie, sans être poème en prose, ces récits semblent convoquer toutes les formes pour transfigurer l'abjection qui en est le cœur. C'est en cela que Genet se rapproche sans doute de Bataille : chez lui aussi, la plongée dans la perversion et le crime est un itinéraire spirituel, où l'infamie est la voie paradoxale de la sainteté. *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944) exalte ainsi l'histoire de Divine, travesti dont on nous conte la légende. « Ce livre, note le narrateur, ne veut être qu'une parcelle de ma vie intérieure. » Les personnages des récits de Genet se meuvent ainsi dans un univers dominé par le fantasme, dans un monde de codes et de rôles qui pastichent ceux de la réalité

aussi bien que ceux de la représentation ordinaire. Les figures de ces rituels pervers deviennent par là archi-romanesques, outrées et emblématiques, prises dans un tourniquet des apparences où leur être s'irréalise, où le masculin et le féminin se confondent scandaleusement. L'obsession du double culmine dans le dernier récit, *Querelle de Brest* (1947), qui clôt, après *Miracle de la rose* (1946) et *Pompes funèbres* (1947) la série narrative. Genet trouve alors dans le théâtre son nouveau mode d'expression privilégié.

Sans viser ouvertement une telle radicalité, avec ce qu'elle comporte de provocation assumée chez Bataille ou Genet, d'autres tentatives individuelles trouvent dans le récit, à partir de la fin des années 1940, un mode de désorientation, de vacillement qui passe par la mise en soupçon de la voix narrative elle-même. C'est ce nouvel ensemble de textes que je voudrais maintenant aborder.

VERTIGES DE LA VOIX

Selon un tour que nous avons déjà vu, le récit se présente fréquemment comme une confession feinte ; la narration à la première personne sert une rhétorique de la sincérité et une ascèse de l'écriture. L'espace de la fiction joue donc de modalités très proches de l'autobiographie, à laquelle le récit emprunte notamment son souci de ne pas faire de « littérature ». Mais il est rare que l'autobiographie interroge directement le statut de la voix qui la fonde : elle peut douter de son authenticité, traquer ses motivations profondes, chercher à prévenir les réactions de son lecteur mais c'est bien, socle du pacte autobiographique, la voix de l'écrivain qui se livre. Certains textes de l'après-guerre s'en prennent, eux, directement à cette voix narrative, font de cette mise en cause le moteur dramatique de leur aventure. Il s'agira donc moins de développer le volume d'un espace fictionnel que de constamment ramener le lecteur au soupçon que cette voix est truquée, au sentiment que l'espace même de cette voix constitue la fiction véritable.

Le Bavard (1946) de Louis-René des Forêts est peut-être le récit qui mène ce questionnement avec la plus grande rage. Monologue théâtralisé, il présente le discours d'un homme, désireux d'exposer, à la façon de Michel Leiris dans *L'Âge d'homme*, son vice le plus honteux, qui fait de lui un bavard impénitent. Mais cette « confession dédaigneuse » (pour reprendre le titre d'un texte d'André Breton) ne cesse de jeter un doute sur la véracité des expériences rapportées. Dramatisant ce qu'il appelle ses « crises », le bavard se dérobe en même temps qu'il s'expose. La première révélation de ce besoin de parler se fait d'abord solitairement au bord d'une falaise, mais elle est bientôt suivie d'une nouvelle manifestation du mal, lors d'une soirée dans un dancing. Si le narrateur y connaît l'exaltation d'une parole enfin libérée, c'est pour s'apercevoir presque aussitôt qu'il ne provoque chez ses auditeurs que rire et mépris. Très nettement inspirée de *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski, la quête du héros passe par une série d'humiliations, jusqu'au paradoxal moment de révélation qui s'accomplit, au petit matin, dans le parc enneigé lorsque le bavard entend avec ravissement les voix enfantines d'un chœur voisin. Les épreuves auraient donc mené à une bouleversante réconciliation du sujet avec

lui-même, puisque ce chant lui rappelle sa propre enfance, mené à entrevoir un état de libération du langage par la musique, où silence extatique et parole seraient réunis.

C'est ce que peut penser le lecteur, à la fin de la deuxième partie du récit, avant que ne vienne la troisième partie qui effectue un véritable jeu de massacre. L'épiphanie était feinte, la révélation mensongère ; le langage ne saurait réconcilier le sujet parlant avec lui-même car il reste, par essence, puissance de distance et de séparation. Le bavard s'en prend très violemment à son auditeur et lui révèle sarcastiquement que tout son récit était faux, que ces expériences vécues ne sont que fable, matière nécessaire au besoin d'assouvir son désir de parler. L'énonciation du récit a toujours primé sur son contenu. Le retournement final, en forme de palinodie générale, n'est pourtant pas un pur jeu : la violence du bavard, qui le pousse à irréaliser jusqu'à sa propre identité, témoigne d'une recherche désespérée d'accord avec autrui et le langage. Si tout est (peut-être) fiction, c'est parce que la voix qui dit « je » est la première fiction, une pétition de principe que le récit de des Forêts entreprend justement de débusquer. L'aveu final ne doit-il pas être, à son tour, soupçonné ? Saisi de vertige, brutalement congédié dans les derniers mots du texte, le lecteur reste ainsi confronté à une incertitude indépassable.

Les récits qui composent *La Chambre des enfants* (1960) provoquent la même sorte de vertige, par des dispositifs de renversement de la voix narrative qui prend en charge la fiction. C'est particulièrement le cas pour « Une mémoire démentielle », brève narration à la troisième personne des tentatives faites par un héros anonyme pour ressusciter intégralement un épisode glorieux de son passé. La distance instaurée par cette disjonction narrative, distance qui autorise le déploiement d'un volume fictionnel, est abolie dans les dernières lignes du texte. Changeant de vitesse *in extremis*, ce finale sidérant oblige à reconsidérer toute l'économie énonciative du récit. En voici la clausule : « Préoccupé de lui assurer un prestige posthume, il connut les tourments comiques du littérateur. Je suis ce littérateur. Je suis ce maniaque. Mais je fus peut-être cet enfant. » On voit par cet exemple que, dans ce type de récit, c'est la stabilité du contrat narratologique, c'est le cadre énonciatif normalement posé une fois pour toutes dans un roman qui sont touchés. Le récit, en ce sens que Maurice Blanchot a bien analysé dans ses œuvres critiques, est ainsi un lieu mouvant, le mouvement même de cette incertitude, qui ne laisse plus au lecteur la sécurité d'une place fixe. Tous les termes de la communication littéraire sont entraînés dans ce déplacement vertigineux : le narrateur n'occupe plus une position définitive, le narré est constamment soupçonnable, et le lecteur lui-même ne sait plus comment régler la distance qu'il doit avoir avec ce qui lui est raconté.

La même incertitude anime *La Chute* (1956) d'Albert Camus, récit où l'on peut aisément reconnaître l'influence du *Bavard* de Des Forêts. Le monologue de Jean-Baptiste Clamence (car le héros est, cette fois, doté d'un nom), ancien avocat devenu « juge pénitent », est frappé d'ambiguïté : s'adresse-t-il vraiment à un interlocuteur rencontré dans un bar d'Amsterdam, cherche-t-il à se livrer par cette confession apparemment imprudente, mais plus retorse qu'il n'y paraît, ou faut-il comprendre que cette voix clamant dans le désert, comme le dit le nom du personnage, ne fait que soliloquer pour elle-même ? La réussite du récit camusien tient

à cette indécision maintenue jusqu'au bout. L'espace de la voix devient alors le vrai centre du récit, déportant l'accent sur l'énonciation en train de se faire, et créant une sorte de lieu de rencontre fantomatique. L'économie de ce texte échappe ainsi à celle des romans du même auteur et trouve donc ici sa place. *Le Silence de la mer* (1941), célèbre récit publié clandestinement par Vercors pendant l'Occupation, tire sa force d'une rencontre qui ne peut avoir lieu qu'entre, d'une part, le silence obstiné du narrateur et de sa nièce, et de l'autre, les longs monologues de l'officier allemand. Refusant de collaborer même par le discours le plus banal, les hôtes involontaires accueillent pourtant les émouvants aveux d'un ennemi qui aime en eux la capacité d'affirmer l'âme française. L'échec de l'officier, qui a cru naïvement à la mission culturelle de son pays, devient ainsi un plaidoyer en faveur de la Résistance, un hommage rendu à la communication silencieuse des consciences.

D'une façon plus générale, cet ensemble de récits pourrait porter le titre choisi par Jean Cayrol pour la première partie de *Je vivrai l'amour des autres* (1947) : *On vous parle.* Ce qui caractérise en effet ces textes est la monstration, l'exhibition au premier plan de leur voix narrative, plus ou moins théâtralisée. Cette voix parle, elle envahit tout le cadre du récit, déborde en vérité toute délimitation par un cadre fictionnel, devient l'espace entier du texte. Le livre de Cayrol permet d'ailleurs de préciser un point capital : la voix qui parle, même quand elle dit « je », est une voix impersonnelle ; elle semble le mouvement même du langage, anonyme et indifférencié. Si elle semble rencontrer une subjectivité, si elle peut s'incarner en un « je », c'est de façon provisoire ou précaire et l'identité problématique de ce sujet parlant n'est peut-être qu'un effet ou une conquête du travail sur la langue. « On vous parle » : une force parlante parle qui prend la forme d'un individu incertain d'être vraiment un sujet, au sens plein du mot. Ce type de récits appartient donc bien à un moment historique précis : celui de la remise en cause philosophique du sujet et de ses attributs classiques.

Les récits qui composent *Je vivrai l'amour des autres* sont marqués par l'expérience concentrationnaire. Armand, le héros, est un autre Lazare, qui réapprend lentement à habiter un monde que les camps ont rendu vide et terrifiant. Survivant, il doit glisser sur les choses avant de pouvoir retrouver contact avec l'extérieur, avec autrui. Le mouvement qui rend ce trajet est particulièrement intéressant : le récit inaugural est à la première personne, mais c'est un « je » anonyme et comme vide qui parle. Ce n'est que dans le troisième volume, *Le Feu qui prend* (1948) que peuvent se reconstruire une identité, une histoire, une famille, c'est-à-dire un espace romanesque plus assuré, qui autorise le passage à une narration en troisième personne. Renversant les données traditionnelles, Cayrol fait ainsi de la première personne l'agent de l'anonyme, moyen d'une reconquête dont le terme est le « il ». Du récit au roman, cette œuvre témoigne exemplairement de l'instabilité énonciative du récit qui est la forme nécessaire, obligée, pour dire l'expérience d'un monde déshumanisé.

Explorer méthodiquement cette voix singulière et pourtant anonyme, excédant tout sujet : telle semble bien être la tâche infinie de l'œuvre de Samuel Beckett, une fois qu'elle a renoncé à s'exercer dans le cadre du roman. L'œuvre qui marque définitivement ce tournant ou ce point de bascule est *L'Innommable* (1953), encore

qualifié de roman. Monologue interminable, en quête d'un impossible silence, ce texte semble fait du flux d'une parole indélimitable, qui cherche au fur et à mesure de son cheminement à trouver le lieu de sa profération. Il obéit par là à ce que j'ai appelé une logique de l'épuisement, dans *Vers une littérature de l'épuisement* (1991). Traversant et abolissant ses différentes hypostases (le « je » n'est plus Malone, ni Mahood, pas même Worm), la voix parlante du récit n'a plus de limite, ce que marque la disparition dès la page 29 de tout paragraphe séparé, les deux cents dernières pages du livre se déroulant d'un tenant. Ici, l'espace même de la fiction devient intenable ; ne reste qu'une voix charriant affirmation et négation, l'humour nihiliste de Beckett accompagnant cette étrange résolution stoïcienne d'une réduction radicale du langage.

À partir des années 1950, les textes de Beckett réalisent ce cheminement dans de courtes proses, comme si, à l'opposé de la logorrhée de *L'Innommable*, la brièveté narrative pouvait proposer une solution paradoxale à l'inachèvement. De *Nouvelles et textes pour rien* (1958), à *Pour finir encore et autres foirades* (1976), en passant par *Têtes-mortes* (1972), Beckett semble donner à ces laconiques expérimentations le statut d'œuvres à l'abandon, pour reprendre le titre d'un de ces récits, publié en revue en 1958 et qui s'intitule, de façon révélatrice, « D'un ouvrage abandonné ». Ces fragments de fiction avortée mènent le langage vers son exténuation, inventant un rythme poétique inédit où le « mal vu mal dit » (titre du récit publié en 1981) domine. Dernière tentative de plus longue haleine, *Comment c'est* (1961) retrouve l'étiquette de roman mais c'est sans doute pour déconstruire le genre plutôt que pour revenir aux règles de sa création. Interrogation sans relâche du pouvoir de nomination des mots (« comment c'est ? »), le récit est ce qui ne peut jamais naître (« commencer »), de la même façon qu'il ne saurait vraiment finir. Dans ces récits sans équivalent, qui inventent une nouvelle syntaxe en foulant méthodiquement les voies de leurs propres apories, persiste pourtant une voix singulière, inimitable, émouvante et drôle. Une voix qui, suprême ironie, a fini par édifier l'une des œuvres majeures de notre siècle.

Robert Pinget reprend à Beckett, dont il était ami, le goût pour les variations, le travail sur des voix inattribuables et la construction d'un univers qu'irréalisent les versions successives et contradictoires qu'en donne le ouï-dire de la rumeur. C'est à ce titre qu'il paraît plus légitime de le ranger parmi le récit, plutôt que dans le chapitre sur le roman, même si la distinction peut paraître, dans son cas, artificielle. Son œuvre s'inscrit, en effet, nettement dans le Nouveau Roman et l'on aperçoit sa fine silhouette sur la célèbre photographie de groupe prise devant les éditions de Minuit. Si l'évocation des voix populaires, avec des expressions du terroir, appartient à un projet romanesque de représentation humoristique d'une France provinciale et sans âge et donne ainsi à ces livres une saveur spécifique, l'espace lacunaire et hésitant que créent certains récits semble bien être celui d'une voix, forgeant à mesure qu'elle parle ou s'enraye un monde insaisissable. *L'Inquisitoire* (1962) s'ouvre sur la phrase : « Oui ou non répondez » qui lance le discours trébuchant du vieux domestique. *Cette voix* (1975) met en scène les retours quasi poétiques de certains énoncés, les variations et les ratés d'une énonciation plurielle. Revient comme un leitmotiv cette phrase : « Manque un raccord », qui souligne

ironiquement le décousu de cette histoire. La même incertitude pèse sur *L'Apocryphe* (1980), assemblage de cent soixante-huit fragments sans auteur. Sous les variantes, corrections ou biffures, perce l'inquiétude, à moins que ce ne soit le désir, d'un effacement de toute trace, miroite l'horizon d'une voix enfin libérée de tout le fatras de notes qu'elle lit, mélange ou falsifie.

Échappant au support d'un personnage, ces voix peuvent aussi se déployer de façon autonome. Après *Les Fruits d'or* (1963), la deuxième partie de l'œuvre de Nathalie Sarraute s'affranchit donc du roman pour explorer ce qu'un recueil nomme avec bonheur *L'Usage de la parole* (1980). Dans de courts dialogues sans visages identifiables, deux interlocuteurs interrogent des locutions banales, des stéréotypes du langage ordinaire pour leur redonner force et vie. Continuant de traquer les mouvements qui animent souterrainement les mots, ces récits prennent l'allure de très courtes traversées qui ne cherchent plus à bâtir un univers fictionnel. Les titres de ces livres sont révélateurs de cette nouvelle recherche : *Vous les entendez ?* (1972), *Disent les imbéciles* (1976) ou plus récemment *Ici* (1996). Il semble ainsi que ce travail mené sur la ou les voix entraîne l'écriture vers un espace nouveau qui donnerait aux récits des années 1960-1970 leur relative cohésion.

DANS LE TEXTE

Avant de tenter d'ordonner quelques lignes de force dans la production de ces années-là, je voudrais distinguer trois œuvres plus discrètes, qui ne visent pas tant le vertige qu'une sorte d'irréalisation, de tremblé subtil entre la narration et le narré. Si *L'Amour triste* (1950) de Bernard Pingaud appartient encore au court roman d'analyse, *La Scène primitive* (1965) fait du récit le trajet d'un décentrement ou d'une déformation progressive. La voix narrative de première personne, qui est d'abord solidaire de l'enfant dont elle rapporte les souvenirs, s'impersonnalise à mesure que la scène racontée se transforme en une sorte de scénario psychanalytique. Parallèlement aux fictions, Pingaud questionne ce mouvement propre au récit, dans de précieux essais critiques, notamment dans *L'Expérience romanesque* (1983) et *Les Anneaux du manège* (1992).

Les œuvres de Bruno Gay-Lussac et d'Henri Thomas restent difficilement classables. Écrit à la deuxième personne par un narrateur endeuillé et dédoublé, *L'Homme violet* (1973) est l'un des récits les plus fascinants de Gay-Lussac. Cette histoire, scandée par trois rencontres, devient un parcours énigmatique, tendu vers la révélation suspendue du désir ou de la mort. Le symbolisme discret des figures (l'aveugle M. de Lussen, ou le fils) compose heureusement avec leurs présences singulières. Il semble que les textes de Thomas élisent volontiers domicile dans une zone de réalité frontalière, là où le vécu banal se métamorphose, d'une façon tranquillement fantastique, en destinée spirituelle. On retiendra surtout *La Nuit de Londres* (1956), *Le Promontoire* (1961) et *John Perkins* (1960). Ce dernier récit est intéressant car il est doublé d'un texte supplémentaire intitulé *Un scrupule*, qui propose un autre dénouement, qui réécrit selon une deuxième version la fin de l'histoire, faisant ainsi de l'hésitation et de l'ambiguïté le cœur même de la fiction.

Le récit joue sans doute plus volontiers que le roman de ces changements de niveaux textuels, qui avouent la nature écrite ou littéraire du texte lu et dénoncent donc l'illusion. Un des récits de *La Chambre des enfants* de des Forêts, « Dans un miroir », est le produit d'une des multiples versions qu'a pu écrire le jeune adolescent occupé à épier sa cousine. *Adieu Kafka* (1989) de Pingaud alterne récits attribués à Franz Klaus, double transparent de l'écrivain tchèque, et commentaires faits par Max B., son ami. C'est donc la figure du lecteur qui vient au premier plan. On reconnaît là l'un des thèmes théoriques favoris des années 1960 : le texte réclame la participation active du lecteur à la construction de son sens, un travail herméneutique qui le sort de sa traditionnelle passivité, et dont le but est d'ordre critique. Le lecteur ne doit pas perdre de vue qu'il lit un texte, qu'il appartient à un univers de signes écrits où c'est l'agencement des mots qui produit un simulacre de réalité. La fiction des années 1960-1970 privilégie ainsi la parodie et le jeu sur les formes littéraires (des plus savantes aux plus populaires) pour en dénoncer les mécanismes. Benoît Peeters pastiche ainsi Claude Simon dans *Omnibus* (1976), une réjouissante histoire de manuscrit volé à un Prix Nobel de Littérature.

L'espace du récit semble parfois le labyrinthe d'une bibliothèque à la Borges, où le lecteur s'égare avec délices. Les récits réunis par Jean-Benoît Puech dans *La Bibliothèque d'un amateur* (1979) se présentent comme des comptes rendus fictifs de romans, dont seule l'intrigue répétitive et obsessionnelle nous est résumée. Sous la multiplicité des histoires, se révèle la même trame, le même drame d'une trahison par le langage de la part silencieuse de l'être. *Voyage sentimental* (1986) joue encore, mais différemment, des corrections en rompant le cours du premier récit pour le réécrire à la troisième personne afin de rester fidèle à ce que Puech nomme le « Sans-Témoin ». Ces transferts d'identités, cette poétique de la citation et de l'emprunt débouchent sur la création d'un auteur fictif, Benjamin Jordane, à qui sont attribués des textes intimes publiés par un proche (par exemple, dans *Toute ressemblance...*, 1995).

La nature expérimentale de ces textes n'est pas dissimulée, pour une époque qui veut sans doute donner au verbe « écrire » un sens intransitif, selon la célèbre formule de Roland Barthes, dans une conférence prononcée à John Hopkins en 1966 (repris dans *Le Bruissement de la langue*, 1984). C'est autour de la revue *Tel Quel* que se cristallise cette extension de l'espace de la littérature, ce textualisme militant qui veut réconcilier libération du signifiant et subversion idéologique. L'œuvre de Sollers reflète cette ambition : entre un premier livre de facture classique et le retour avec *Femmes* (1983) à un projet romanesque, les titres des années 1960 et 1970 appartiennent plutôt à l'espace du récit. On lit ainsi dans *Nombres* (1968) : « Moi cependant de plus en plus égaré dans le texte, posé, arrêté, dans un coin du texte et ne faisant que passer. » Le « je » du récit n'est plus situable, il bouge et déborde les rôles de narrateur, d'auteur ou même de lecteur. *Drame* (1965) ou *Lois* (1972) sont ainsi des mises en abyme de l'écriture, une traversée expérimentale des voix possibles de ce qui n'est plus un sujet. Les auteurs publiés par la collection « Tel Quel », Jean-Louis Baudry ou Maurice Roche, témoignent de la même recherche.

Plus nettement influencés par Maurice Blanchot, d'autres écrivains s'engagent sur la voie d'une écriture réflexive et critique, autobiographie distanciée, spéculaire

et spéculative qui met à mal l'idée de subjectivité. La quête d'identité semble obéir au travail de la langue. Les œuvres de Roger Laporte, partiellement regroupées dans *Une vie* (1986), interrogent ainsi sans relâche, jusqu'au ressassement, les modalités de l'écriture, dans une reprise biographique qui tente de faire surgir un devenir-écrivain toujours contesté. Les récits de Pierre Madaule donnent à la même quête des figures étrangement allégoriques. Ainsi dans *Véronique et les Chastes* (1988), les livres, ceux de Blanchot et Bataille, sont incarnés par des femmes qui en sont les vestales. Écrivant pour cesser d'écrire, selon la formule paradoxale de Blanchot, ces auteurs se vouent au métalangage et au doute réflexif. L'œuvre de Bernard Noël témoigne du même mouvement, en l'infléchissant vers une quête du corps, comme point de résistance, lieu de dénudation et de vérité d'un regard qui se saisit lui-même. La quête prend ainsi dans *Le Château de Cène* (1971), livre censuré à cause de sa violence érotique, la forme d'un itinéraire sadien revisité par Bataille. Le récit ne saurait conclure, mais relance le glissement ininterrompu de l'écriture, hantée par le désir mallarméen de la page blanche.

Claude Ollier mène très loin ce conflit entre pureté silencieuse et prolifération des signes, dont l'inflation doit mimer en les parodiant les codes de communication dominants, en multipliant les néologismes, en jouant d'une mise en page particulière. Dans *Fuzzy Sets* (1975) les mots se groupent, par exemple, en losanges ou en étoiles ; le blanc typographique dessine au centre d'une page la forme d'une lune. C'est peut-être avec les textes de Pierre Guyotat que le récit excède le plus violemment ses limites : écriture du corps, récusant la langue bourgeoise, cherchant une sorte de matérialisme du langage, le texte devient chant, long développement aux limites du lisible de blocs sans alinéas. Avec *Tombeau pour 500 000 soldats* (1967), magnifique évocation incantatoire de la guerre d'Algérie, ou *Éden, Éden, Éden* (1970), le récit cherche la pulsation d'un rythme nouveau, rythme de la pulsion sexuelle qui transgresse les règles de la syntaxe, rompt avec les usages typographiques. Recherche radicale, l'œuvre de Guyotat atteint sans doute les limites de la lisibilité, encourant le risque d'une paradoxale refermeture du texte sur lui-même.

Car d'un côté, l'écriture blanche, influencée par Blanchot, ou de l'autre, la contestation virulente des formes reçues et les expérimentations du signifiant dans tous ses états menacent de substantifier le texte, qui ne renverrait plus qu'à lui-même. Pur écrire se prenant comme seul drame et comme seul enjeu, le texte court le risque du solipsisme ou de la gratuité, son pouvoir de transgression ne renvoyant finalement qu'à un espace livresque. La révolution formelle n'a pas accouché de la révolution politique et la radicalité moderniste d'une recherche de l'au-delà de la littérature semble aujourd'hui, avec le recul d'un quart de siècle, avoir conduit rapidement à de nouveaux « poncifs », pour reprendre le mot de Breton parlant de l'aventure de l'écriture automatique.

Et c'est peut-être dans des tentatives plus discrètes ou modestes des mêmes années qu'il faut aller chercher les voies d'autres expérimentations littéraires. Sans les détailler, je me contenterai d'indiquer ici des collections qui ont réuni des auteurs variés, mais ayant en commun de poursuivre un travail de renouvellement des formes, de façon parfois plus ouvertement ludique, pour témoigner – en résistant aux normes d'un romanesque envahissant – d'autres dictions de l'expérience per-

sonnelle. Il faut ainsi rendre hommage à Georges Lambrichs (écrivain de la finesse, du mystère distancié, notamment dans *Les Fines attaches*, 1957) d'avoir continué son activité d'éditeur, commencée aux Éditions de Minuit, avec la collection « Le Chemin » chez Gallimard, et d'avoir ainsi réuni dans un riche catalogue, outre bien des auteurs déjà évoqués, les textes de Philippe Beaussant, Jean Roudaut, Pierre-Louis Rey, et beaucoup d'autres. Il faut, de même, reconnaître l'importance du travail éditorial de Denis Roche, qui a fait de sa collection aux Éditions du Seuil, « Fiction et compagnie », un lieu de recréation ludique du récit.

L'UN ET L'AUTRE

La production plus récente, celle des quinze dernières années, est plus difficile à maîtriser, faute d'un recul suffisant. On notera toutefois qu'elle s'inscrit dans un mouvement général de retour au plaisir de raconter, qui permet de marquer ici une frontière avec la période précédente. Selon le mot de Danielle Sallenave, écrire redeviendrait alors transitif. Le retour en force du roman, du romanesque, n'éclipse cependant pas des tentatives qui restent délibérément dans sa marge, qui poursuivent d'autres buts. Si le récit s'ouvre à nouveau sur un référent extra-textuel, il n'oublie pas les contestations des années 1960. Je me propose d'envisager ses principales manifestations autour de deux directions générales : d'un côté, des textes qui élargissent volontairement l'espace autobiographique pour en décentrer le propos. Chez Annie Ernaux, la démarche de nature évidemment autobiographique passera ainsi par autrui, par la représentation de la famille notamment. Dans une deuxième direction, la fiction se fait, si je puis dire, « érudite » : il s'agit, cette fois, de mettre en scène des personnages historiques, plus ou moins réels, artistes ou hommes ordinaires, sans jamais perdre contact avec la parole qui les ressuscite. La distance narrative ne sera donc jamais exactement celle du roman proprement dit. On le verra plus précisément avec les textes de Quignard, Macé ou Michon.

Ces deux ensembles se situent ainsi dans un espace d'entre-deux, dans un aller-retour entre soi et autrui, entre identité et altérité. C'est pour cette raison que j'intitule cette section « l'un et l'autre », en reprenant à mon compte le nom de la collection commencée dans les années 1980 par Pontalis aux éditions Gallimard. Cette série de livres, sur laquelle je reviendrai, me paraît emblématique de cette tendance récente. Proposant à un écrivain d'y faire la biographie imaginaire ou fantasmée d'un artiste connu, elle incarne bien cette oscillation entre parole subjective et objet extérieur ; elle traduit cette nécessité, ressentie aujourd'hui plus fortement qu'autrefois, de croiser les énonciations pour tenter de dire un réel que seule la traversée de strates discursives rendrait accessible.

On a vu, de façon récurrente, que le récit entretient des liens de proximité avec l'autobiographie, qu'il resserre, conteste ou déborde. En cela, il s'écarte souvent de la démarche imaginaire du roman, et son mode d'énonciation, le plus souvent en première personne, fonde une interlocution particulière, une prise à partie du lecteur. Mais le récit, même quand il se donne explicitement comme récit d'expérience intime, ne vise pas la constitution d'un autoportrait complet, ni le déroule-

ment continu d'une vie racontée comme depuis la mort de son auteur. Fragmentaire ou brisé, l'acte narratif cherche plutôt à isoler un rapport précis, à en faire justement sa loi interne d'écriture. Si, chez Bataille ou Blanchot, le récit est ce qui excède le sujet, il me semble que, pour un certain nombre d'auteurs contemporains, la représentation du sujet est plus classique, l'originalité passant par un décentrement du foyer narratif. Tournant autour de la figure d'un proche disparu, le livre témoigne de la difficile conquête d'une parole étranglée et endeuillée sur ce qui menacerait de ruiner toute communication.

La sécheresse des petits livres d'Annie Ernaux convient exactement au projet douloureux et paradoxal qui les fait naître. Dans *La Place* (1983), l'auteur rend hommage à son père, petit commerçant mort l'année où sa fille devenait professeur de lettres, échappant ainsi à son milieu d'origine, le trahissant. Déplacée socialement et culturellement, la narratrice ne peut faire son deuil que bien des années plus tard. C'est ce retard qui donne au texte son pathétique retenu. Composé de courts paragraphes brutalement arrêtés, le récit ne prend jamais, s'écrivant lentement sous le coup d'une nécessité contraignante, dans l'obligation de rester fidèle à la modestie taciturne de son sujet. Plus récemment, *La Honte* (1997) revient sur le couple parental, sur le sentiment de gêne d'appartenir à ce milieu d'anciens ouvriers fiers d'être devenus leurs propres patrons. Quelques scènes ponctuent ainsi le livre – le souvenir d'un après-midi où le père avait voulu tuer la mère, un voyage à Lourdes – dans un dépouillement extrême qui en restitue froidement le tranchant. On trouverait la même rigueur pathétique dans l'émouvant récit de Bernard Chambaz, *Martin cet été* (1994), où l'auteur raconte la mort de son jeune fils.

« Récits autobiographiques », ces textes n'appartiennent pas à l'espace de la fiction et sortent ainsi théoriquement de mon propos, dont ils représentent une limite. Ils relèvent pourtant de cette nécessité brûlante où Bataille voyait la loi secrète des récits. Par une concision extrême, une écriture au présent (où la parole du narrateur ne peut s'effacer devant celle de l'être aimé), par la contestation douloureuse de la validité de leur entreprise, ces livres maintiennent vive l'interrogation sur le sens du verbe « écrire » qui donne à la littérature contemporaine sa dynamique paradoxale. Comme le note René de Ceccaty, en quatrième de couverture de *L'Accompagnement* (1994), sobre relation des phases finales de la maladie d'un ami du narrateur : « Écrire permet peut-être de corriger les approximations de l'existence, et, sans doute illusoirement, de faire renaître la force qui nous a abandonnés. » Vouloir témoigner de la présence d'une absence, sans presque de recul sur un événement trop proche, c'est aussi marquer que le travail de la littérature s'exerce contre et avec l'effacement, que le texte, quel qu'il soit, a valeur de trace.

Les quelques récits de Richard Millet tirent leur force de ce désir d'effacement, d'annulation où ils trouvent leur paradoxale énergie. Ils passent bien par la fiction, mais le recours à l'imaginaire semble le moyen de réaliser cette limite, autrement inaccessible. *L'Angélus* (1988) met ainsi en scène « un musicien sans importance », comme le dit la première phrase ; le récit nous raconte à la première personne l'itinéraire d'une disparition, un retour à la vie hébétée et simple de la campagne. Méditation sèche sur l'imposture de la création, *L'Angélus* est une belle fiction du désœuvrement. Avant de passer du côté du roman, Millet a écrit deux autres récits

qui méritent d'être mentionnés : *La Chambre d'ivoire* (1989), et dans une veine à la Larbaud, *Laura Mendoza* (1991), dont le sujet et le ton évoquent *Fermina Marquez.*

François Dominique donne pour sous-titre à *Aséroé* (1992) « Figures de l'oubli ». Tentative pour lier mémoire individuelle et mémoire collective, ces courts récits composent avec l'effacement, l'oubli, la mort. *La Musique des morts* (1996) tisse, en dix-neuf chapitres très courts, le chant d'une voix unique et plurielle, mêlant l'anecdote, l'allégorie, la méditation sur les textes et la musique. Éric Audinet, dans *Une difficile expédition* (1992), joue à la lisière de l'imaginaire et du réel. Dans un récit où une unique et longue phrase compose chacun des chapitres, il médite sur la frontière qui partage forêt ancestrale et civilisation, sur l'écart mouvant qui sépare narrateur et auteur d'une aventure fantasmée. Il me semble que ce sont bien les paradoxes de la trace qu'explorent certains récits contemporains, se détournant des voyantes recherches formelles de la période précédente, s'exprimant dans une langue plus apaisée et presque classique. Ce retour à une syntaxe liée, à une certaine somptuosité de la langue, à un style volontiers plus écrit, signale clairement une rupture. Je crois que, pour ces écrivains, la langue même est porteuse de mémoire, travail de la trace dans l'absence et que l'écriture y trouve naturellement sa matière, la portant parfois à une certaine préciosité.

Je voudrais maintenant en venir à ce que j'ai appelé, dans l'introduction de cette section, les « fictions érudites ». Il s'agit de désigner, par cette étiquette, des récits qui sont comme des romans volontairement minuscules, des rêveries sur la biographie de personnages extérieurs, qui se développent comme des petites fictions mais qui s'interdisent le développement d'une durée romanesque. Le sujet ne prend jamais d'autonomie véritable, mais nous apparaît par éclats brisés, toujours dominé par la voix de l'auteur qui l'accompagne. Trois œuvres me semblent incarner ce développement récent du récit contemporain : celles de Pascal Quignard, Gérard Macé et Pierre Michon.

Quignard a baptisé lui-même de « petits traités » une formule de récit originale, qui donne son titre aux huit tomes publiés en 1990 et qui se poursuit jusqu'à *La Haine de la musique* (1996). Alliant le conte ou la parabole, qui met volontiers en scène des auteurs chinois ou des artistes baroques, avec une méditation spéculative sur la voix, sur les pouvoirs du langage, Quignard se sert des scènes de fiction comme d'un tremplin dans sa recherche de courtes extases sensorielles. Ne perdant jamais le fil d'une réflexion spéculative, le texte se nourrit de bribes romanesques, de minuscules évocations qui sont comme autant de vignettes suspendues ou de visions arrêtées. Le propos n'est pas de rendre à leur durée ces ébauches de biographies, mais plutôt de saisir le moment d'une sortie hors du temps. *Une gêne technique à l'égard des fragments* (1986) est peut-être l'un des meilleurs exemples de cette démarche si personnelle. S'interrogeant sur le dégoût qu'a fini par provoquer en lui l'inflation moderne du fragmentaire, Quignard ne peut pourtant retrouver le secret d'une écriture liée qui appartiendrait à la musique ou à l'enfance. Remontant à l'origine de cette manière d'écrire, le « petit traité » évoque la figure de La Bruyère, devenue emblématique de cet effort de la modernité. Le récit mobilise ainsi les commentaires de ses contemporains, l'évocation de sa chambre de travail, son peu de talent mondain. Tous ces « biographèmes », pour reprendre une expres-

sion de Roland Barthes, ne débouchent sur aucune épaisseur romanesque ; ils dessinent plutôt de brefs éclats, la cristallisation d'un mystère que les mots ne peuvent qu'indiquer. Le tableau final de ce petit livre nous présente ainsi La Bruyère lisant, en une « minuscule scène de béatitude » qui clôt le récit en l'inachevant.

Fiction érudite, donc, qui rêve autour d'une figure historique. Cette rêverie contrôlée opère un va-et-vient entre les données réelles et une sorte d'emblématisation du personnage, suscitant par là le romanesque potentiel d'une vie. Dans les creux de l'Histoire se ménage une place pour ces brefs parcours qui me semblent autant d'exercices de fascination. Le travail de navette de l'écriture dessine, par la juxtaposition de courts chapitres ou de fragments concentrés, un visage inédit : le mixte d'une personne réelle et d'une projection subjective. Il y a donc bien là comme un opérateur romanesque minimal, l'origine d'une capacité à fictionnaliser, que le récit cherche néanmoins à brider. Ce paradoxe fait le prix de ce type de récits.

Gérard Macé en propose une formule voisine. Dans *Le Dernier des Égyptiens* (1988), il rêve la biographie de Champollion. Loin de tout roman historique, il s'agit de tramer subtilement plusieurs images diffractées : Champollion déchiffrant la pierre de Rosette ; Champollion atteint de goutte, les pieds enflés comme Œdipe ; l'égyptologue croisant au Louvre un groupe d'Indiens Osages ; se faisant lire en 1827 *Le Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper. Chaque détail devient une « piste romanesque » que le récit épouse un instant mais laisse en suspens, attendant un autre indice pour tisser d'autres rapports. L'expression de « piste romanesque » se trouve d'ailleurs sur la quatrième de couverture du livre. Macé qualifie justement la nature de l'opération créatrice : suivre, par sympathie, son sujet ; remplir les blancs de sa biographie, mais sans jamais être dupe de cette projection fantasmatique. *Le Manteau de Fortuny* (1987) est un autre exemple de ce mouvement subtil et raffiné qui naît d'une référence initiale au personnage du dandy, vagabonde dans les citations du côté de Proust, et produit, à mesure, quelques brèves fictions de nature plus ouvertement romanesques.

Le même principe préside à l'écriture des textes publiés dans la collection « L'un et l'autre » de Gallimard, qui suit donc la trame d'une « vie imaginaire » (c'est le sous-titre du récit de Jean-Philippe Antoine : *La Chair de l'oiseau. Vie imaginaire de Paolo Uccello*, 1992). On aura reconnu, au passage, l'influence des *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob. Michel Schneider peut ainsi méditer sur l'étrange destinée de Glenn Gould, dans *Glenn Gould piano solo* (1989) ; Michel Chaillou rêver d'un « roman russe » dans *La rue du Capitaine Olchanski* (1990) ; ou encore, Henri Raczymow jouer des noms de Charles Haas, lièvre en allemand, devenu Swann et « cygne » par la métamorphose proustienne, dans *Le Cygne de Proust* (1989). Espace de fictions démultipliées, suivant les pistes du signifiant ou les réseaux d'un intertexte libéré, ces livres sont, chacun à leur manière, d'originaux essais fictifs.

C'est justement dans cette collection que Pierre Michon publie, en 1991, *Rimbaud le Fils*, qui marque l'un des sommets de son œuvre brève et singulière. Traversant les discours sur l'écrivain prodige, dénudant ce que Michon nomme avec superbe la « vulgate », parcourant les photos de l'album Pléiade pour saisir chez ses contemporains le reflet de cette fulgurance, Michon livre, avec ce texte, une éblouissante

tentative de portrait impossible, faisant même de Rimbaud le spectateur amusé et désabusé de sa légende dorée. On retrouve là les principales obsessions des récits précédents, qui donnent peut-être l'une des formules les plus abouties du récit contemporain. *Vies minuscules* (1984) révèle un projet littéraire à la fois paradoxal et imposant. Composé de huit « vies » de « petites gens », ce livre est bien un « récit », comme l'indique son sous-titre générique, construit contre l'impossibilité de faire un roman. Huit tentatives donc pour former en contrepoint l'autoportrait de son auteur, hanté par le désir de s'anéantir, de se fondre souverainement avec la gloire du visible, là où, contradictoirement, le sujet serait à la fois absolument présent et sans trace.

Dans une prose heurtée et cadencée, Michon fait miroiter des itinéraires « minuscules », des vies abolies, qui fascinent par leur absence. Hagiographie de l'échec, ces histoires répètent en raccourci la chute qui emporte aussi leur narrateur, voué par la littérature à une exténuante recherche de l'impossible. Chez Michon, le mouvement d'écriture ne vaut, ne persiste que tant qu'il est animé de la force initiale, que dans le prolongement d'une attaque imaginaire et stylistique, qui ne peut dès lors se soutenir que sur une durée limitée. Tous ses textes sont courts pour cette raison. Le dernier récit publié, *La Grande Beune* (1996), est ainsi ce qui reste d'un projet de roman, primitivement intitulé « L'Origine du monde ». Dès que le récit s'ordonne en nécessité romanesque, l'imagination créatrice défaille devant ce qui ne serait plus qu'un programme pré-établi. La concentration du récit est ainsi le médium imposé pour maintenir une tension, qui ne trouve sa dynamique que dans la conscience d'un écart.

Si *Vies minuscules* et *Rimbaud le Fils* mettent directement en scène l'écriture, une autre stratégie possible se fait jour dans les récits qui prennent des peintres pour sujets, ou plus exactement qui font raconter les peintres par leurs modèles. Une autre stratégie pour maintenir l'écart, lui rendre son éclat. *Vie de Joseph Roulin* (1988), et *Maîtres et serviteurs* (1990) sont ainsi pris en charge par la parole décalée du facteur peint par Van Gogh, ou de ce curé dont Watteau a fait le Gilles de son tableau. Comme si l'on pouvait, par le détour de ces fictions, voir autrement le peintre, le voir sans son œuvre, en deçà d'elle. Voir de biais ce qui rend visible le visible. L'effort de cette perception en miroir ne dure que le temps de la croyance, s'éteint avec le doute et la surimpression de notre regard actuel. Le récit est certes un échec, mais il restitue, même de façon précaire, sa force d'apparition à la vision inaugurale. Le manque ne se comble pas.

C'est sans doute cet écart qui est l'espace même du récit, non l'ouverture d'un monde réglé par les lois de la fiction mais la contraction d'une béance aussitôt refermée. Cet écart différentiel, violemment ressenti et pourtant nécessairement entretenu, est le mode du récit. Ses figures sont multiples : énonciation contre énoncé, parole contre silence, mémoire contre oubli, désir contre réalisation, désœuvrement contre œuvre. Quelle qu'en soit donc la modalité, une différenciation problématique dicte au récit sa brièveté et sa logique paradoxale, inventant entre roman et autobiographie des voies qui lui sont spécifiques. La force des textes de Pierre Michon vient de ce qu'ils nous rendent conscients de la violence de cet

écart, en même temps qu'ils donnent à partager la joie – miraculeuse à la façon d'une grâce – qui s'obtient, au point de tension maximale, lorsque le texte devient l'improbable lieu des coïncidences.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES R., « Le Bruissement de la langue », *Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984.

BERTRAND J.-P., BIRON M., DUBOIS J., PAQUE J., *Le Roman célibataire : d'*À rebours *à* Paludes, Paris, Corti, 1996.

BLANCHOT M., *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1953, Coll. « Idées » 1971 ; *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

CHÉNIEUX J., *Le Surréalisme et le roman*, Paris, L'Âge d'homme « Lettera », 1983.

PINGAUD B., *L'Expérience romanesque*, Paris, Gallimard « Idées », 1983 ; *Les Anneaux du manège*, Paris, Gallimard « Folio- Essais », 1992.

RABATÉ D., *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.

RAIMOND M., *La Crise du roman*, Paris, Corti, 1967.

SOLLERS Ph., *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Le Seuil, 1971.

TADIÉ J.-Y., *Le Récit poétique*, Paris, PUF « Écritures », 1978, rééd. Gallimard « Tel », 1994.

Le théâtre et la mise en scène

Le théâtre et la mise en scène au XIXe siècle

Jean-Marie THOMASSEAU

« Avoir de l'ordre !... c'est cela, et le génie, qu'est-ce qu'il deviendra pendant que j'aurai de l'ordre ? » En une réplique, le Kean de Dumas résume, en 1836, l'état d'esprit qui anime le théâtre du XIXe siècle, du moins dans sa première moitié. Un théâtre en révolte, enchâssé dans des révolutions, solidaire d'elles dans la lutte contre l'ordre, les contraintes et les systèmes, à la quête inlassable du génie qu'il espère voir surgir de la liberté, et qui transformerait le monde et les formes.

Dans cet esprit, Ludovic Vitet, critique, historien, personnalité très écoutée des milieux littéraires, lançait, dans un article du journal *Le Globe* du 2 avril 1825, une formule lapidaire souvent reprise depuis lorsqu'il s'est agi de mettre en évidence les prémices de la rébellion romantique : « Le goût en France attend son 14 juillet. » La phrase qui, dans l'article, suit cette formule vindicative éclaire la logique de l'ensemble : « Pour préparer cette nouvelle révolution, de nouveaux encyclopédistes se sont élevés : on les appelle romantiques. » Pour *Le Globe*, animé d'une pensée libérale, les avancées futures de l'élan romantique s'inscrivent dans le droit fil des luttes philosophiques du XVIIIe siècle ; « la Révolution politique est faite », précise encore Vitet, reste à acquérir « l'indépendance en matière de goût ».

Toutefois, ce « 14 juillet » rêvé en 1825 et les mots qui le décrivent indiquent assez que la nouvelle esthétique cherche à s'imposer par des coups de force et par l'insurrection de la pensée. La révolution politique est son modèle stratégique. La liberté dans la création est en passe de se conquérir par les mots, des mots neufs, décapés, gonflés d'une nouvelle sève, « égaux, libres et majeurs » comme l'écrit Victor Hugo dans « Réponse à un acte d'accusation ». Hugo, qui date son poème de 1834, insiste : « La Révolution / Vibre aujourd'hui dans l'air, dans la voix, dans le livre ; / Dans le mot palpitant le lecteur la sent vivre [...] » (v. 212-214).

Au théâtre, le mot libéré de ses entraves rencontre à l'époque romantique « l'éloquence des corps », dont parlait déjà l'abbé Dubos, et celle des images que les inventeurs du drame (Diderot, Mercier, Beaumarchais) et les théâtres de la Foire avaient tenté de mettre en place dès le milieu du XVIIIe siècle. La filiation suggérée par les premiers théoriciens romantiques entre la nouvelle perception théâtrale qu'ils cherchent à imposer et l'école du regard instaurée par « les progrès des lumières » (Mme de Staël, *De la littérature*) s'impose donc d'elle-même et n'est pas incongrue. Ces assemblages malaisés de formes nouvelles ne se sont pas mis en

place sans heurt. Dans cette longue croisade où toutes les bastilles sont à prendre, se succèdent affrontements, engagements, mêlées confuses et combats douteux, souvent à fronts inversés et sur des territoires incertains. L'ultime de ces « batailles » fut celle d'*Hernani*.

La campagne, à dater du *Charles IX* (1789) de Marie-Joseph Chénier, a duré plus de quarante ans. Pendant toute cette période, le vocabulaire esthétique est emprunté à celui des bataillons de la Révolution et de l'Empire. Cet emprunt n'est pas fortuit. Pour cette « armée romantique » (Th. Gautier, *Histoire du romantisme*), les mots d'ordre et les mots de passe (le *hierro* de la bataille d'*Hernani*) ont valeur poétique et politique à la fois, sans que l'on puisse toujours dissocier la part de l'un et de l'autre. En effet, la Révolution et la prise de conscience historique qu'elle a provoquée ont contribué fortement, par l'accès du plus grand nombre aux spectacles, en particulier à dater de l'édit libérateur des théâtres de 1791, à un rapprochement entre l'art et la société. Le tout paraît parfois emporté par un mouvement chaotique, mais se donnait l'allure d'un destin en marche. Vitet, toujours dans ce fameux article du 2 avril 1825, soulignait cette vocation à l'universel et au renouvellement des valeurs : « Le romantisme n'est, comme on le voit, écrivait-il, ni un parti, ni une doctrine littéraire ; c'est la loi de la nécessité, la loi de tout ce qui passe, de tout ce qui change, la loi de toutes les choses en ce monde. »

Tenter de suivre cet élan désordonné dans le domaine théâtral et d'en restituer au mieux le rythme, les stases et les avancées oblige sinon à un décapage épistémologique, du moins à se départir d'une attitude intellectuelle qui consisterait à réorganiser axiologiquement le passé au moyen des valeurs d'une orthodoxie académique supposée transhistorique. Si l'on cède à ce fixisme et, partant, aux tropismes littéraires qu'il induit, les perspectives se gauchissent par la disparition de la recension historique de pratiques spectaculaires novatrices, en particulier celle des théâtres populaires œuvrant dans des genres considérés comme inférieurs. L'on peut de la sorte arriver, dans des manuels, à des constats décevants, inquiétants et somme toute erronés, qui déplorent un vide sidéral entre *Le Mariage de Figaro* (1784) et *Hernani* (1830) alors que la création théâtrale a rarement été aussi abondante, diversifiée et imaginative. Plus grave peut-être, on peut, dans la même visée, être tenté de réduire les tensions de l'époque, alors que les lignes de front sont mal définies et se déplacent continuellement, à une simple opposition manichéenne entre classiques et romantiques, ou encore d'enfermer le destin du drame entre les dates climatériques hugoliennes : 1827, *Préface de « Cromwell »*, manifeste du drame romantique ; 1830, *Hernani*, victoire du drame romantique ; 1838, *Ruy Blas*, apogée du drame romantique ; 1843, « chute » des *Burgraves*, fin du drame romantique. C'est méconnaître que le romantisme dans son ensemble, et plus nettement encore au théâtre, est d'aspect protéiforme ; qu'il échappe aux définitions univoques et ne peut être réductible à l'œuvre de quelques auteurs ; qu'il déborde largement, en amont et en aval, les chronologies contraignantes, précisément parce qu'il double son écriture textuelle d'un langage scénique qui décloisonne les arts et élargit encore la notion de spectacle théâtral. C'est en cela que, dans l'exercice périlleux de la périodisation, il vaut mieux considérer l'époque révolutionnaire

moins comme l'achèvement du siècle des Lumières que comme l'impulsion donnée à l'esthétique de la rupture et du refus que revendique le romantisme.

Le mot « romantisme » lui-même n'entre dans le langage des mœurs littéraires que vers 1820 ; mais l'esprit révolutionnaire qui l'habite est à l'œuvre bien avant, au théâtre dès 1750 avec la création du drame. Ce que change la Révolution, c'est qu'elle précipite la catastrophe de la tectonique littéraire. « Comment seraient nées, d'un tel état, la distinction claire, la classification simple des genres et des arts ? » précise Guizot dans sa *Vie de Shakespeare* (1821). Les plaques brusquement se superposent, s'entrechoquent, se chevauchent. L'esthétique nouvelle se pense et se revendique dans des œuvres de combat et à chaque engagement se mesurent les pertes ou les avancées. La notion d'« avant-garde », directement empruntée elle aussi au vocabulaire de la Grande Armée, s'infiltre dans les discours sur l'art. Inversement, les événements de la vie politique se vivent comme les épisodes d'un drame. C'est ce que Blondet, écrivain royaliste et romantique, rappelle à Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* : « Le besoin de l'époque est le drame, lui dit-il. Le drame est le vœu d'un siècle où la politique est un mimodrame perpétuel. N'avons-nous pas vu en vingt ans, diras-tu, les quatre drames de la Révolution, du Directoire, de l'Empire et de la Restauration ? » Précédant de quelques mois les barricades de juillet 1830, la bataille d'*Hernani* qui clôt ce cycle n'est que l'expression ultime et magnifiée de cette dramatisation de l'Histoire et de l'attitude belliqueuse et conquérante d'un romantisme à la recherche de son identité et de ses assises dans une transgression des formes.

LE TEMPS DES RUPTURES ET DES PREMIERS ENGAGEMENTS

Ces orientations se décèlent dès le 4 novembre 1789, lors de la première représentation de *Charles IX ou la Saint-Barthélemy* (qui, dans une deuxième mouture et sous la pression du public, prend comme titre *Charles IX ou l'École des Rois*), tragédie « patriotique » de Marie-Joseph Chénier. C'est par cet « ouvrage d'un homme libre à une nation devenue libre », reçu en 1788 à la Comédie-Française mais d'abord arrêté par la censure royale, que s'engage la première « bataille » théâtrale qui inaugure une esthétique de l'écart et de la dissidence.

Bien que traitant du thème de la tolérance, dans une pure tradition voltairienne de lutte contre le fanatisme, la pièce, qui met en scène un roi faible assassin de son peuple, provoque, dès juillet-août 1789, une scission entre les comédiens-français puis oppose « Paris à Versailles, les patriotes au “Parti de la Cour”, l'assemblée au roi, la Révolution à la contre-révolution » (D. Hamiche, *Le Théâtre et la Révolution*, 1973). Après de nombreux épisodes d'une rare violence oratoire, elle est finalement jouée de novembre 1789 à janvier 1790, avec Talma dans le rôle de Charles IX. Le succès remporté fut éclatant, mais incidents et polémiques se succédèrent encore pendant de longs mois. On attribue à Danton, à l'issue de la première, la formule souvent reprise : « Si Figaro a tué la noblesse, Charles IX tuera la royauté. »

En liant ainsi indéfectiblement l'art théâtral et le politique, dont on a le sentiment à l'époque qu'ils peuvent à l'unisson modeler le cours d'une Histoire dans laquelle

se puisent des modèles et des leçons, *Charles IX*, de façon inaugurale, scelle le lot désormais commun de tout le théâtre sérieux à venir. « Les mœurs d'une nation forment d'abord l'esprit de ses ouvrages dramatiques, écrit Chénier dans son épître dédicatoire, bientôt ses ouvrages dramatiques forment son esprit. » Un autre de ses discours, à valeur programmatique, préparé avec Talma à l'intention des comédiens-français, dégage, de façon prémonitoire, les jalons de ce futur itinéraire, sans toujours envisager les obstacles bientôt opposés à de telles avancées : « Le théâtre, ce moyen puissant d'instruction publique, peut accélérer les progrès de la vérité. Le génie va se frayer des voies nouvelles. La carrière des pièces vraiment nationales est ouverte. La tragédie, désormais plus importante, mêle les charmes de l'invention à la gravité de l'histoire, et les idées sublimes de la morale et de la politique aux expressions de la grande poésie » (*Démêlés entre M.-J. Chénier et la Comédie-Française* [...], 1838). Tout le programme du théâtre du XIXe siècle semble s'inscrire en filigrane dans ces quelques lignes.

Un non-dit toutefois est significatif : Chénier, de même que la plupart des révolutionnaires, ne remet à aucun moment en cause une hiérarchie des genres empreinte dans la mentalité collective, et inscrite, pense-t-on, dans la nature des choses : la suprématie de la tragédie en alexandrins sur les autres formes d'expression dramatique. Des constructions idéologiques repensées et les frémissements d'une nouvelle sensibilité esthétique tentent alors de se loger dans une forme dont on sent bien qu'elle est à réaménager, mais qui maintient encore intact un prestige d'origine aristocratique que tout le monde cherche à s'approprier. L'arrivée d'un public populaire endurci au spectacle des troubles de la rue et à ses émotions violentes, à une perception élargie de l'espace donnée par les fêtes révolutionnaires, accentue alors les termes de l'alternative dans laquelle se trouve placé l'art tragique : soit maintenir la forme de la tragédie au prix de quelques aménagements déjà engagés par Voltaire, soit refuser ce fétichisme formel, parfois perçu comme l'emprise d'un temps révolu, et risquer des formes nouvelles. Le conflit esthétique qui s'engage alors sur des terrains variés, et dont les acteurs ne se distribuent que rarement selon les forces politiques en présence, dure pendant tout ce temps des révolutions, jusqu'après 1848, temps pendant lequel, comme le précise Dominique Leroy dans son *Histoire des arts du spectacle en France* (1990), « les structures politiques dominent les structures économiques en matière de spectacle ».

Le phénomène apparaît d'évidence avec la loi Le Chapelier de 1791. L'homme, qui avec Barnave avait rédigé le Serment du Jeu de Paume, présente le 13 janvier à l'Assemblée un long rapport sur les spectacles et fait voter une loi en sept articles dont le premier stipule notamment : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres. » Texte capital pour l'histoire du théâtre, qui s'explique par les retombées de la bataille de *Charles IX*. Mais il était annoncé aussi par une courte brochure de Chénier datant de juin 1789, intitulée *De la liberté du théâtre en France*, et par le *Discours sur la liberté du théâtre* prononcé par La Harpe à l'Assemblée nationale le 17 décembre 1790. Même si les effets bénéfiques de cette loi sont vite neutralisés par la répression montagnarde, le pli est pris. Les théâtres et les spectacles se multiplient à Paris et en province et se donnent l'occasion d'expériences diverses hors des contraintes académiques et des brimades

de la censure. Le théâtre se goûte comme un plaisir des sens à la portée de tous, un plaisir partagé dans une théâtromanie euphorique qui crée les conditions idéales d'une perméabilité entre les formes et les genres.

Une des batailles les plus mouvementées du théâtre de la Révolution, la première de *L'Ami des lois* du « citoyen Laya », le 2 janvier 1793, met au jour précisément les conditions de cette perméabilité des formes quand les passions de la salle et de la scène se confondent. D'inspiration girondine et modérée, perçue comme contre-révolutionnaire par les Montagnards (on reconnaissait Robespierre dans le personnage de Nomophage), elle provoque, au moment même où se déroule le procès du roi, une série de marches et de contremarches dans le conflit d'autorité qui opposait la Convention et la Commune. Malgré la colère d'un public frustré, les acteurs cèdent devant les canons que la Commune braque sur le théâtre. Les représentations sont suspendues.

Bien qu'écrite en cinq actes et en vers comme une tragédie, la pièce procède de l'esthétique du drame et s'intitule « comédie ». Elle affiche le parti pris esthétique de vouloir prolonger et amplifier sur scène les débats violents de la tribune qui agitent l'opinion, tout en maintenant une forme des plus conventionnelles. Nodier, dans son discours de réception à l'Académie française au fauteuil de Laya en 1833, relève cette contradiction d'une écriture prise entre le désordre des événements et l'ordre imposé par « le respect des formes classiques et des doctrines éprouvées ». Selon lui pourtant, « tel est le génie des sociétés qu'aucune révolution fondamentale ne peut s'opérer dans leur antique organisation, qu'un mouvement analogue ne s'opère en même temps dans leur parole. » Ce credo romantique définit l'ampleur de l'enjeu de ces batailles de théâtres et de rues de l'époque révolutionnaire : dans ces conflits se mettent en place une éthique et une esthétique dont Hugo, plus tard, s'attribuera seul les mérites :

> Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
> Je fis souffler un vent révolutionnaire.
> Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
> Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !

(« Réponse à un acte d'accusation », v. 64-67). Cet esprit nouveau, qui désorganise le vocabulaire et les formes, souffle sur une autre de ces pièces, représentée au Théâtre de la République, le 18 octobre 1793, deux jours après l'exécution de Marie-Antoinette : *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal. Pièce d'inspiration « sans-culotte », anarchiste de ton, cette « prophétie », comme l'appelle son auteur, se trouve ici à l'opposé des partis pris esthétiques de M.-J. Chénier et de Laya. C'est une farce en un acte et en prose qui ridiculise les rois de l'Europe entière et le pape, déportés sur une île sous la garde des sans-culottes. On les voit se battre à coup de sceptre et de crucifix, se disputer un quignon de pain, avant d'être « consumés » par l'éruption d'un volcan. Le procédé d'écriture, qui serre au plus près les pratiques audacieuses des Théâtres de la Foire, scandalisa longtemps les historiens du XIXᵉ siècle, parce que précisément ordre et hiérarchie sont bouleversés tant dans le domaine social que dans celui des genres. La bouffonnerie carnavalesque, qui

s'affiche comme une force politique subversive et refuse les conformismes dramatiques, annonce Robert Macaire et Ubu, et le rôle essentiel tenu par l'écriture parodique dans la dramaturgie du XIX[e] siècle. Ce que l'on a longtemps pris pour une forme dégradée de l'art théâtral étonne aujourd'hui par sa modernité. *Le Jugement dernier des rois* pourrait bien se présenter comme une des premières formes accomplies d'un théâtre « épique ».

Dans le même temps ou presque, en contrepoint des productions sans-culottides et des essais de toutes sortes qui, avec jubilation, manipulent les formes et brouillent les genres, se maintient intacte la tradition d'une écriture tragique classique devenue, dans la trempe révolutionnaire, selon la formule de M.-J. Chénier, « plus philosophique et plus instructive que l'Histoire ». Chénier lui-même, dans le rythme des soubresauts de l'époque, continua à composer des tragédies de la même veine que *Charles IX : Henri VIII* (1791), *Caius Gracchus* (1792), *Fénelon* (1793), *Timoléon* (1794) et, sous l'Empire encore, un *Tibère* (1811) arrêté par la censure. On peut voir dans ces titres et cette constance l'idée nouvelle que la tragédie, désormais, s'assimile à la dignité souveraine d'une loi supérieure qui juge l'action des tyrans et travaille à leur édification – sentiment d'autant plus apparent quand les sujets choisis remontent vers l'Antiquité homérique où ils puisent grandeur et solennité. C'est dans cette perspective que peuvent se lire les tragédies de ce néoclassicisme révolutionnaire, en particulier *Agamemnon* (1797) de Népomucène Lemercier, tragédie reçue dans l'enthousiasme par le public et la critique. Jules Janin affirmait encore en pleine époque romantique qu'elle « était vraiment une espèce de révolution » (*Critique dramatique*, II, « La tragédie », 1857), et Ernest Legouvé que le troisième acte était « digne d'Eschyle » (*Soixante ans de souvenirs*, 1886). Quant à Victor Hugo, il la reconnut, dans son discours de réception à l'Académie française en 1841, comme « une des plus belles tragédies de notre théâtre, sans contredit, par l'horreur et par la pitié à la fois, par la simplicité de l'élément tragique, par la gravité austère du style ». Au sortir de l'époque révolutionnaire, la tragédie n'était pas encore cette moribonde qu'on se complaît souvent à décrire ; elle a encore un public et impose toujours le respect.

Cet état de fait se prolonge sous l'Empire où le respect de l'esthétique classique donne lieu à une vraie bataille pour les unités lors de la représentation, au Théâtre de l'Impératrice (Odéon), du *Christophe Colomb* (1809) du voltairien et républicain Lemercier, ce même auteur qui, avec *Agamemnon*, avait si scrupuleusement respecté les traditions de l'écriture classique. L'épisode peut ne paraître que pittoresque, il met cependant au jour les fortes résistances, dans le public cultivé, à l'encontre des innovations qui portent atteinte à la structure intime des conventions tragiques. L'on assiste, en somme, à une échauffourée qui préfigure les épisodes de la bataille d'*Hernani*, mais la conclusion en demeure plus ambiguë. La pièce, en trois actes et en vers, qui se veut « shakespirienne » *(sic)* d'inspiration, cherche délibérément à « ouvrir des routes neuves » (Note précédant l'ouvrage) en s'affranchissant des unités de temps et de lieu.

Le premier acte se déroule dans une rue de village, le deuxième dans une salle du palais d'Isabelle, le troisième dans la chambre amirale du vaisseau. Casse-tête insoluble que ce troisième acte pour les fidèles tenants de l'unité de lieu : le décor

certes reste le même, mais la caravelle est censée voguer lentement vers les Amériques. Dans le cours de l'intrigue, l'on assiste aussi à un original mélange des genres avec l'intervention des bouffons Pharmacos et Salvador. De plus, les caractères des personnages évoluent rapidement, en particulier celui de Colomb qui, presque ridicule, faible et houspillé par tous dans les premières scènes, surtout par sa femme Béatrix, acquiert peu à peu un statut de héros vénéré. Le ton utilisé parut en outre trop familier – Colomb parle à sa boussole comme à une confidente et dit de son équipage : « Je serai leur Satan s'il faut m'en rendre maître. » Le mythe du navigateur infaillible est également mis à mal puisqu'en arrivant aux îles la caravelle fait naufrage, donnant lieu à des scènes qui, selon le souhait de l'auteur, cherchaient à mêler le comique au pathétique. Enfin, la versification et le vocabulaire présentent des hardiesses intolérables pour l'époque, en particulier, au troisième acte, une rime entre « coquins » et « requins » jugée inacceptable (« Bientôt du haut du pont lancé par ces coquins, / Ils le feront descendre au pays des requins »). Cette accumulation de nouveautés, dont on s'aperçoit qu'elles correspondent presque trait pour trait à celles qui déchaînèrent le charivari d'*Hernani*, jouant de l'effet de surprise, passa sans trop d'encombre la première représentation, mais lors de la deuxième, un public essentiellement composé d'étudiants, furieux de voir sur scène bafoués des principes que l'enseignement de leurs maîtres leur apprenait à respecter scrupuleusement, engagea un chahut qui prit le tour d'une émeute. Des grenadiers, baïonnette au canon et sabre au clair, chargèrent à l'intérieur de la salle : un mort. Trois cents de ces étudiants furent arrêtés, incorporés de force dans l'armée et envoyés du côté de Wagram. La fidélité aux règles se payait comptant, au prix fort.

Cet épisode ne peut, lui non plus, être réduit à une simple anecdote : il révèle dans les audaces mal maîtrisées d'un auteur et dans la violence de la répression politique toutes les contradictions d'une époque à la recherche d'un équilibre difficile entre les brusques mutations sociales et politiques qu'elle subit et l'inertie des formes qu'elle combat. Hernani n'emporte spectaculairement la décision qu'une vingtaine d'années plus tard, mais tous les éléments du renouveau et leurs inconséquences fermentent dans l'œuvre de Lemercier. Avec *Pinto ou La journée d'une conspiration*, ce néoclassique, qui venait de triompher avec tous les poncifs du classicisme dans *Agamemnon*, avait encore tenté, le 22 mars 1800 sur le Théâtre de la République (Comédie-Française), une expérience tout aussi novatrice que, plus tard, celle de *Christophe Colomb*. Dans cette pièce retraçant, imprudemment, l'histoire d'une conjuration réussie, l'auteur prenait le parti d'une triple audace : écrire en prose, démystifier la grandeur de l'Histoire et mêler du comique à l'inspiration tragique par le biais d'un héros de nature figaresque : essayer en somme de trouver la formule, selon le mot de Legouvé, de la « comédie de la tragédie » *(Soixante ans de souvenirs)*. Succès, mais aussi double scandale, à la fois littéraire et politique. Pour l'époque, c'était à la fois trop et trop tôt. L'hybridation hâtive entre des catégories esthétiques étanches surprit ; Pinto défiait déjà les mêmes conventions que celles dénoncées plus tard dans la *Préface de « Cromwell »*. D'autre part certaines scènes d'*Hernani* et de *Ruy Blas* semblent inspirées des situations insolites de cette pièce, qui développe déjà la conception réductrice de l'Histoire que Scribe placera au

cœur de ses propres comédies historiques (*Bertrand et Raton*, 1833 ; *Le Verre d'eau ou Les effets et les causes*, 1840). Aussi souvent reprise que censurée à cause du sujet qu'elle développe, la pièce, jusqu'au second Empire, connut une histoire agitée. Lors de la reprise en 1834, jouée par Bocage, elle connut alors plus de représentations qu'*Hernani* et provoqua autant de remous politiques qu'en 1800. C'est qu'en définitive, comme le prophétise Stendhal en 1823 dans *Racine et Shakespeare* : « Notre tragédie nouvelle ressemblera beaucoup à *Pinto*, le chef-d'œuvre de Lemercier » ; et Stendhal ajoute quelques pages plus loin : « Je ne vois *que Pinto* qui ait été fait pour des Français modernes. Si la police laissait jouer *Pinto*, le public ne pourrait plus supporter les conspirations en vers alexandrins. ».

C'est réaffirmer l'importance des créations théâtrales de la Révolution et de l'Empire dans la mise en place conflictuelle de l'esthétique romantique au théâtre. Dans ces échauffourées d'avant-garde les décalages s'amenuisent ou s'agrandissent, les emboîtements s'opèrent dans la douleur, mais le désir d'un renouveau des formes finit par l'emporter sur l'autorité de la tradition. C'est que, comme le rappelle encore Stendhal, toujours dans *Racine et Shakespeare* : « De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823. » « Et l'on veut toujours nous donner la même littérature ! » ajoute-t-il. Certes, la sensibilité esthétique au théâtre change, mais elle hésite encore à se fixer en corps de doctrine qui réduirait à des sommations les divergences et les richesses d'un même idéalisme. À dater de la Restauration pourtant, au moment où l'imaginaire culturel est devenu moins sensible aux souvenirs de l'Antiquité et où s'apaisent les conflits politiques, elle tente de le faire, d'abord par des manifestes puis en précipitant le mouvement dans l'engagement d'ultimes assauts.

LES RÉNOVATEURS DU BOULEVARD ET LES MANIFESTES FONDATEURS

On ne saurait comprendre ce « changement rapide et total » des mentalités et cette quête de l'illusion, dont parle Stendhal, sans prendre en compte le rôle prépondérant tenu dans la rénovation des arts de la scène par les théâtres du boulevard du Temple, qui devaient être démantelés par les percées d'Haussmann en 1862. Ce lieu festif permanent que le public populaire s'était définitivement approprié pendant la Révolution devint dès le Directoire, dans une atmosphère de kermesse, le lieu d'une fièvre spectaculaire démonstrative et communicative. Autour des pôles principaux des théâtres de l'Ambigu-Comique, de la Gaîté, de la Porte Saint-Martin et des Funambules, à cet endroit précis où se situaient les anciens remparts de Paris, s'était érigée une véritable muraille de théâtres autour desquels s'exerçait la fascination d'une abondance et d'une variété toujours plus grande de curiosités et de spectacles de rue : on y voyait à la porte des salles des aboyeurs et des paradistes, dont les fameux Bobêche et Galimafré, des escamoteurs, des bonimenteurs, des danseurs de corde, des montreurs de marionnettes, d'automates, de figures peintes, d'ombres chinoises, d'animaux savants. Partout aussi, autour des

théâtres, des cafés, qui eux-mêmes donnent épisodiquement des spectacles ; mais aussi des «jardins de plaisir», des bals, parfois nommés à l'anglaise «vauxhalls», attirent le chaland et mêlent les publics. Dans ce périmètre de lumière et de liberté, prometteur d'un bonheur des sens à prendre jusqu'à satiété, où le mot paradis a trouvé sa meilleure acception, au dernier étage des théâtres, se met en place une dramaturgie nouvelle qui privilégie conjointement le mouvement, le spectaculaire et le pathétique. Au dernier jour du Carnaval, après la descente de la Courtille, tous les masques envahissent la rue et les théâtres dans le joyeux désordre d'un charivari jubilatoire. L'on doit, d'une certaine manière, à ce territoire dévolu à l'imaginaire du spectacle qui, sous la monarchie de Juillet, devient le boulevard du Crime, la naissance des trois grands genres du théâtre nouveau du XIX[e] siècle : le mélodrame, le vaudeville et la féerie. En 1827, le théâtre de la Gaîté, qui comme les autres accueillait ces trois genres, flambe ; il est très vite reconstruit. En 1828, lors de la revue inaugurale, on intronise sur scène une dixième muse, désormais indispensable à leur écriture : Sénéis, muse de la mise en scène.

Cette écriture scénique, sans éluder le texte, lui donne une autre fonction, crée une esthétique de la captation du spectateur par le regard et l'émotion et prolonge de la sorte, dans un climat d'euphorie créatrice, les théories et les expériences dramatiques déjà tentées par le drame bourgeois. Pixerécourt, un des maîtres du Boulevard, s'en réclamait ouvertement : «J'ai toujours procédé d'après l'école de Sedaine», écrivait-il dans ses *Dernières réflexions sur le mélodrame* (1843). Dans un *Traité du mélodrame*, édité en 1817, les auteurs, qui signaient A ! A ! A ! (l'un de ces A ! était Abel Hugo) revendiquaient aussi, sur le ton de la parodie, cette paternité : «Ô Diderot ! ô Mercier ! ô Rétif de la Bretonne ! nous n'étions pas mûrs pour le mélodrame : eh bien ! qu'avez-vous fait pour accoutumer nos yeux à ses rayons ? Vous avez créé le genre provisoire et intéressant qui en est la miniature : le drame enfin.»

C'est bien sur la scène des théâtres du Boulevard que sous l'Empire et la Restauration se sont gagnées de la sorte, presque sans coup férir, les batailles de la prose contre le vers, du mot plébéien contre le mot noble, du langage scénique contre le texte littéraire, du drame divisé en trois actes et en tableaux contre les architectures tragiques en cinq actes, des changements de lieux et de décors pittoresques contre la nudité d'une antichambre, des mélanges du sérieux et du comique contre l'unité de ton, du jeu plus rythmé, plus libéré et plus sensible des acteurs contre le jeu gourmé et la diction emphatique. Les théoriciens du drame romantique se souviendront de ces apports dans la rédaction de leurs manifestes sans jamais avouer toutefois leur dette à l'égard d'une «source impure». *La Préface de «Cromwell»* occulte jusqu'au terme de mélodrame alors qu'on sait par Adèle Hugo que l'auteur d'*Hernani*, dans son enfance, avait été profondément marqué par un mélodrame de Pixerécourt, *Les Ruines de Babylone* (1809), jusqu'à le savoir par cœur *(Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie)*. D'autre part ses premiers essais dramatiques, dont *Inez de Castro*, semblent directement inspirés de ce fameux *Traité du mélodrame* de 1817 à la rédaction duquel avait participé son frère aîné Abel. Cette amnésie en dit long sur le statut aléatoire d'un art scénique en gestation, sur la suture toujours mal faite, et toujours à faire au XIX[e] siècle, entre les arts de la scène et ceux du texte, partant aussi sur le clivage des publics qu'elle suppose et les hiérarchies

littéraires qu'elle maintient. Nodier fut le seul peut-être, dans son refus des modèles classiques, à percevoir l'originalité du genre : « Le mélodrame n'a jamais été mis à sa place, regrettait-il en 1835 dans la *Revue de Paris*, sa naissance date de *Cœlina* » (*Théâtre choisi* de Pixerécourt, 1841-1843, I).

Il est vrai que la *Cœlina* de Pixerécourt, représentée le 2 septembre 1800 à l'Ambigu-Comique, marque d'une certaine manière l'aboutissement réussi des tentatives de syncrétisme dramatique de l'époque révolutionnaire. Préparé dès les premières années de la Révolution par le succès de pièces comme *Les Victimes cloîtrées* de Monvel (1791), qui installent pour longtemps sur scène le thème central de la persécution, ou d'autres qui tirent profit de l'expérience d'auteurs allemands, essentiellement Kotzebue et Schiller (*Robert chef de brigands* de Lamartellière, 1792), préparé à la fin du Directoire par une réaction contre la percée de l'irréalisme fantastique issu des romans noirs d'Ann Radcliffe ou de Monk Lewis au profit d'un romanesque plus tempéré, par encore des pièces à l'inspiration sensible et à l'humanisme civique (*Adonis ou le Bon Nègre* de Béraud et Rosny, 1798) ou d'autres exploitant le thème « troubadour » (*Roland de Monglave* de Loaisel-Tréogate, 1799), le mélodrame, après quelques hésitations dans l'emboîtement des éléments disparates qui le composent (*Victor ou l'Enfant de la forêt*, 1798, ou *Rosa ou l'Hermitage du torrent*, 1799, toujours de Pixerécourt), trouve sa formule définitive et rencontre l'adhésion du public le plus large, à Paris et en province, avec *Cœlina ou l'Enfant du mystère*.

La vogue de l'opéra-comique offre en outre au mélodrame une structure solide en trois actes qui, pendant une vingtaine d'années, reste inamovible. Elle lie pour tout aussi longtemps ces drames à la musique partout présente dans cette œuvre inaugurale et dans celles qui suivront. L'accompagnement musical soutient le pathétique des situations, annonce l'arrivée sur scène des personnages, suit les évolutions d'un indispensable ballet et termine souvent la pièce par un vaudeville. La musique, en effet, devient indissociable de cette dramaturgie rythmée par les largo du pathétique et les pizzicati des trémolos. Chaque grand théâtre du Boulevard avait ainsi son orchestre à demeure. On se souvient que le cousin Pons, amateur d'art, était chef d'orchestre-compositeur d'un théâtre du Boulevard. Cette alliance est de fait définitivement scellée par un autre extraordinaire succès de ce début de siècle, celui de *Fanchon la vielleuse* de Pain et Bouilly (1803), dont les couplets resteront longtemps présents dans la mémoire collective, ravivés en 1841 par le drame-vaudeville de Dennery et Lemoine, *La Grâce de Dieu ou la Nouvelle Fanchon*, et le volumineux roman-feuilleton qui suivit.

Une part importante de l'originalité de l'écriture théâtrale au XIXe siècle échappe à l'examen critique si l'on ne prend pas en compte la part essentielle que cette dramaturgie accorde à la musique dans son ensemble, et plus particulièrement aux couplets et aux refrains. Ce constat est patent pour l'opéra et l'opéra-comique, il l'est aussi pour les comédies, pour le vaudeville surtout, étroitement lié à l'histoire du Caveau, et tout autant pour l'expression scénique du tragique et du pathétique. La connaissance de Désaugiers par exemple, ou, pour la génération suivante, de Béranger, est indispensable pour saisir à la fois l'esprit de l'époque et l'empreinte laissée par les chansons dans l'écriture théâtrale. Un exemple caricatural tiré de *Fanchon la vielleuse :* pour éconduire un amoureux importun, la jeune fille vertueuse

se contente de lui jouer à la vielle des airs dont les paroles étaient connues de tous (I, 6). Le fâcheux avait sa réponse et le public comprenait un dialogue muet qui le rendait complice de la situation.

L'écriture mélodramatique se définit aussi par des réflexions théoriques concertées mises en œuvre essentiellement par Pixerécourt, qui réaffirme continuellement ses visées jusqu'aux *Dernières réflexions sur le mélodrame* (1843) dans lesquelles il dresse le bilan de sa carrière dramatique. Se reportant au temps du Directoire et du Consulat, il précise : « Il fallait donc inventer un nouveau théâtre.

« C'est avec des idées religieuses et providentielles ; c'est avec des sentiments moraux que je me suis lancé dans la carrière épineuse du théâtre.

« J'ai étudié les ouvrages de Mercier et de Sedaine ; j'ai compris que pour réussir au théâtre, il fallait d'abord et avant tout, faire choix d'un sujet dramatique et moral ; qu'il fallait ensuite un dialogue naturel, un style simple et vrai, des sentiments délicats, de la probité, du cœur, le mélange heureux de la gaieté unie à l'intérêt, de la sensibilité, la juste récompense de la vertu et la punition du crime, enfin tout ce qui manque à nos modernes si orgueilleux et si pauvres de cœur, d'âme et de sentiment. »

À dater de cette esthétique mélodramatique issue d'expérimentations menées dans le creuset de l'époque révolutionnaire, et qui semble, selon le mot de Nodier, en exprimer, par le culte de la vertu, « la moralité », le théâtre conduit à une forme d'émotion moins esthétisante que sensible. Aux subtilités apprêtées de l'alexandrin, marque d'un élitisme social et intellectuel, se substitue une prose déclamatoire certes, mais qui sert moins à s'insérer dans les rites habituels du goût qu'à brasser et à exalter le sentiment. L'utilisation hâtive et excessive de tous les moyens visuels à disposition transgresse codes et hiérarchies et dégage brusquement le théâtre de l'attraction du littéraire. La scène y gagne en puissance et en liberté d'expression, révolution dont les critiques de l'époque constatent l'efficacité, mais mesurent encore mal l'étendue et la portée. Geoffroy écrivait ainsi dans le *Journal des Débats* du 24 juin 1802 : « Depuis que le théâtre et la littérature sont en proie à la multitude, depuis que les profanes et les barbares ont fait irruption dans le sanctuaire des arts, tout est perdu, il n'y a plus de goût, de règle, ni pour ainsi dire de religion littéraire et poétique [...]. La littérature est la cour du roi Pétaud. » Que le monde des lettres soit comparé à une cour avec son étiquette et celui des arts en général à un sanctuaire avec ses rituels, trahit la pérennité d'un conservatisme dans les pratiques esthétiques post-révolutionnaires. C'est en cela que l'assemblage composite du mélodrame, en dérangeant brusquement les catégories, brouille l'étalonnage des valeurs et déroute la critique. L'adhésion massive du public ajoute à la confusion. En effet, la longue liste des succès « pyramidaux » remportés par les mélodrames de Pixerécourt (*La Femme à deux maris*, 1802 ; *L'Homme à trois visages*, 1803 ; *Tékéli*, 1803 ; *La Citerne*, 1809), ceux de Caigniez (*Le Jugement de Salomon*, 1802) ou de Cuvelier (*Dago ou les Mendiants d'Espagne*, 1806) élargit encore le fossé entre un théâtre de tradition classique et littéraire qui garde tous ses prestiges et un théâtre populaire, nouvelle école du regard, de l'émotion et de l'illusion, qui touche tous les publics. Malgré une nette soumission de l'éthique mélodramatique à une censure exigeante et à la rectitude morale de l'Empire, les hiérarchies anciennes se

confortent de même que, de la part de l'Empereur, sa méfiance à l'égard des formes non canoniques, creuset potentiel de toutes les subversions. Cette attitude aboutit, par les décrets de 1806 et 1807, à la restriction du nombre des théâtres et à une nette partition des genres et des territoires d'influence de chacun. Dans son *Cours de littérature dramatique*, Schlegel dresse en 1808 le constat de cette situation et en mesure les conséquences : « Les théâtres de Paris sont astreints à des genres fixes, et la poétique a en cela un point de contact avec la police. Il en résulte que les essais d'idées nouvelles, ou de mélanges inusités des anciens éléments, sont abandonnés aux théâtres inférieurs. C'est là que les mélodrames jouent leur grand rôle. »

En effet, ces décrets impériaux du 8 juin 1806 et du 25 avril 1807 avaient arbitrairement réduit à huit le nombre des théâtres parisiens avec partition de leur statut en grands théâtres et en théâtres secondaires, partition aussi de leur répertoire en genres prestigieux – tragédie, drame, comédie – et en genres secondaires – mélodrame, vaudeville, féerie, parodie... Au bout du compte cependant, ces dispositions, faites pour asseoir l'autorité de la Comédie-Française et pour juguler des théâtres populaires à l'inspiration dissipée, obtinrent un effet inverse puisque, en verrouillant par décret l'ensemble des codes théâtraux, elles reconnaissaient, *de facto*, l'existence de genres nouveaux dont le succès altérait le statut de la tragédie et accélérait son entropie. Le fait du prince qui voulait emmurer la tragédie dans les Belles Lettres affaiblissait ses défenses.

La tragédie, en effet, souffre à ce moment de deux maux rédhibitoires. D'une part, elle se replie sur elle-même, malgré les tentatives d'un Raynouard (*Les Templiers*, 1805), et fossilise ses artifices dans une orthodoxie défensive, comme le fait Baour-Lormian dans *Omasis* (1806) ; le même auteur, en 1825, dans un pamphlet anti-romantique, soutient encore la nécessité de « [...] conserver, intacte et révérée, / La charte des bons vers par Despréaux jurée » *(Le Classique et le Romantique)*. D'autre part, avec le souci d'élaborer un genre historique national, elle instille dans ses harangues en alexandrins des allusions transparentes à la politique du jour ; c'est ainsi que dans *La Mort d'Hector* de Luce de Lancival (1809), Napoléon voyait avec jubilation « une pièce de quartier général ». Cette habitude perdure sous la Restauration surtout avec les tragédies d'inspiration bonapartiste, comme le *Germanicus* d'Arnault joué en 1817, alors que son auteur, bonapartiste notoire évincé de l'Académie française et condamné à l'exil, donna lieu à une des plus féroces empoignades de théâtre, à dater de laquelle les cannes et les armes furent interdites dans les salles de spectacle. De même, à peine quelques années plus tard, le succès du *Sylla* de Jouy (1821) ne tint qu'à la présence de Talma qui avait donné au héros la silhouette et les gestes de Napoléon. Cette fièvre du politique réanimant un corps momifié de formes fit entièrement reposer les succès du genre sur le charisme des acteurs, celui de Talma en particulier. Talma, qui joua l'Égisthe de l'*Agamemnon* de Lemercier (1797), l'Enguerrand de Marigny des *Templiers* de Raynouard, le Leicester de la *Marie Stuart* de Lebrun (1820), l'Oreste de la *Clytemnestre* de Soumet (1822), avait été l'artisan de la plupart des tentatives les plus convaincantes de résurrection d'un genre en péril. À sa mort en 1826, disparaît avec lui une certaine forme de tragédie, mais était désormais acquise l'idée du rôle majeur de l'acteur dans toute création théâtrale. Dans ce droit fil, Delécluze écrivait à la date du 23 octobre 1826

dans son *Journal* : « Il est vrai de dire que la tragédie n'était tolérée en France qu'à cause de lui. »

Pour lors, en 1822, ce sont les acteurs anglais et l'échec mouvementé de leur tournée à Paris qui donnent l'impulsion initiale à la première réflexion théorique organisée, rédigée à la manière d'un pamphlet, sur la nécessité d'une rénovation de l'écriture théâtrale : le *Racine et Shakespeare* (1823-1825) de Stendhal. En effet, à la suite de la vive indignation qu'il avait ressentie lors de la réception en France de ces comédiens confrontés à l'hostilité des libéraux qui les avaient brocardés autant par chauvinisme national que par mépris de leur jeu débridé et enfiévré, Stendhal entreprend en plusieurs temps la rédaction de ce pamphlet fondateur d'un des courants du romantisme théâtral. Ces mêmes détracteurs du jeu à l'anglaise, avec l'ensemble du public français, avaient, en 1819, fait un triomphe sans précédent aux *Vêpres siciliennes*, tragédie en cinq actes et en vers de Casimir Delavigne. Ce dernier, par les accents vindicatifs et vengeurs de ses *Messéniennes* (1818), parce qu'il avait alors rendu aux Français une fierté patriotique blessée par l'occupation étrangère de 1815, tenait rang de poète national. Pour cette pièce, « l'enthousiasme fut tel, précise Legouvé, qu'on applaudit pendant tout l'intervalle qui séparait le quatrième acte du cinquième » *(Soixante ans de souvenirs)*. Trois cents représentations suffirent à peine à calmer cette ferveur qui conduisit Delavigne, porte-parole de cette première génération romantique arrivant au succès dix ans avant *Hernani*, à penser que c'était assez pour réformer le théâtre que de proposer des sujets historiques nationaux servis par la hardiesse calculée des situations et de la prosodie.

Le radicalisme de la pensée de Stendhal tranche avec ces positions frileuses. Dès les premières phrases de son *Racine et Shakespeare*, il reconnaît certes le succès des pièces de Delavigne, en particulier des *Vêpres* et du *Paria* (1821) qui « font beaucoup de plaisir », mais « qui ne font pas un plaisir dramatique » (c'est Stendhal qui souligne). « Le public ajoute-t-il, qui ne jouit pas d'ailleurs d'une extrême liberté, aime à entendre réciter des sentiments généreux exprimés en beaux vers. » « Mais, précise-t-il encore, c'est là un plaisir épique, et non pas dramatique. Il n'y a jamais ce degré d'illusion nécessaire à une illusion profonde. »

Tout est dit ou presque dans ces phrases liminaires. Stendhal le répète dans son ouvrage sous des formes diverses, en accord presque parfait avec la *Lettre sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* de Manzoni qui paraît au même moment (1823) : « [...] une tragédie romantique est écrite en prose, la succession des événements qu'elle présente aux yeux des spectateurs dure plusieurs mois, et ils se passent en des lieux différents. » Son insistance sur la nécessité d'éradiquer le vers de la tragédie est majeure. C'est selon lui la condition *sine qua non* d'un renouveau théâtral que répliques et situations shakespeariennes pourraient inspirer : « On nous dit : Le vers est le beau idéal de l'expression... Non, dès qu'il s'agit de cette tragédie qui tire ses effets de la peinture exacte des mouvements de l'âme et des incidents de la vie des modernes. La pensée ou le sentiment doivent avant tout être énoncés avec clarté dans le genre dramatique, en cela l'opposé du poème épique. *The table is full*, s'écrie Macbeth frissonnant de terreur quand il voit l'ombre de Banco, qu'il vient de faire assassiner il y a une heure, prendre à la table royale la place qui est réservée

à lui le roi Macbeth. Quel vers, quel rythme peut ajouter à la beauté d'un tel mot ? » (2e partie, 1825).

Enjeu majeur que ce choix entre la prose et le vers, qui explique pour partie la fragilité et la fragmentation des théories et des pratiques du théâtre romantique. Il ne s'agit de rien de moins, en optant pour la prose, que de confirmer l'autonomie de l'acte théâtral en le rendant à sa propre poétique qui refuse la suzeraineté de la rhétorique littéraire et l'apprêt de l'alexandrin.

Aucune filiation esthétique ainsi entre *Racine et Shakespeare* et la *Préface de « Cromwell »* (1827) qui suit de peu. Contradiction fondamentale, même, puisqu'un des pivots de l'argumentation hugolienne est la célèbre formule souvent reprise : « Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient à la perspective scénique. » Même si quelques lignes plus loin Hugo semble se dédouaner en écrivant : « Au reste, que le drame soit écrit en prose, qu'il soit écrit en vers, qu'il soit écrit en vers et en prose, ce n'est là qu'une question secondaire », il n'en demeure pas moins que le vers, pour lui, « c'est la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne tous ses plis ». D'autres métaphores viennent encore au secours de cette idée centrale, en particulier celle qui affirme : « L'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier. » Le débat sur d'autres questions, en particulier celle des unités, masque l'importance de cet enjeu, d'autant qu'il n'est que partiellement abordé dans les autres textes théoriques qui suivent en avalanche la *Préface de « Cromwell » : Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVIe siècle* de Sainte-Beuve (1827), Préface des *Études françaises et étrangères* d'Émile Deschamps (1828), « Lettre à Lord *** sur un système dramatique » de Vigny (1829). Pourtant, si les œuvres de théâtre qui suivent soudain et se précipitent entre 1825 et 1830 ne s'inscrivent que rarement dans la continuité des écrits théoriques qui ont précédé, c'est que le phénomène de rénovation qui s'enclenche alors participe autant d'une révolution opportuniste que d'un projet concerté. La mythologisation, exagérée par l'histoire littéraire, de la bataille d'*Hernani*, a inscrit dans les esprits l'idée d'une logique là où n'existent le plus souvent dans les faits que des discordances et du discontinu. En réalité, ces dernières années de la Restauration voient se rencontrer plusieurs courants contradictoires forts qui, dans la fermentation d'une révolution politique en cours, trouvent un terreau d'élection et proposent, presque en même temps, des œuvres majeures dont chacune ouvre au drame des perspectives différentes. Le drame romantique est pluriel dès sa gestation. Une chronologie serrée des œuvres qui se succèdent entre 1825 et 1830 donne la mesure de cette richesse et de cette diversité.

CHRONIQUE DES DERNIÈRES BATAILLES

1825. – *Le Théâtre de Clara Gazul* de Prosper Mérimée, recueil dramatique attribué à une pseudo « comédienne espagnole », dont la publication, commencée en 1825, se poursuit avec adjonction de deux nouvelles pièces en 1830, ne connaît son édition définitive, avec d'ultimes ajouts, qu'en 1842. Cette entreprise théâtrale, à laquelle on peut joindre les scènes de *La Jacquerie* (1828), peut sembler participer de la

supercherie littéraire et tenir parfois du pastiche par l'ironie et le décousu de l'écriture, mais sur le fond répond immédiatement, et trait pour trait, aux vœux de renouveau exprimés par Stendhal dans *Racine et Shakespeare.* Il s'agit de pièces en prose, brèves mais denses, directement inspirées de *comedias* espagnoles, qui ne tiennent plus compte des unités, mélangent les inspirations et traitent de sujets violents et passionnés, d'actualité ou d'histoire récente. Mais c'est un théâtre de cénacle et de lecture, qui élude la scène alors même qu'il propose une rénovation majeure de l'écriture scénique : en effet, l'agencement des scènes, dans la plupart de ces courtes pièces, ne se conçoit plus seulement en fonction des entrées et des sorties des personnages, mais selon les différents lieux, regroupés en «journées», qui fragmentent l'intrigue *(Les Espagnols en Danemarck, Inès Mendo ou le Triomphe du préjugé).* De plus, l'ironie distanciée et la cruauté affinée des situations et des dialogues ne sont souvent perceptibles qu'entre les lignes, par des lecteurs aux repères érudits, comme l'étaient les premiers auditeurs du salon de Delécluze. La première des batailles décisives n'est qu'une embuscade d'esthètes. Mais la provocation iconoclaste, il est vrai, passe plus aisément à la lecture ; elle est aussi mieux comprise. Ce n'est pas non plus le moindre paradoxe du drame romantique que de s'être donné avec Stendhal un premier théoricien qui ne soit pas, malgré le désir qu'il en a, écrivain de théâtre. De plus, les premières œuvres qu'il inspire, comme ce *Théâtre de Clara Gazul,* sont si novatrices dans leur conception qu'elles récusent une scène qui ne peut encore les recevoir, confiant à la seule lecture l'expression de leurs audaces techniques et la hardiesse de leurs sujets. Cette situation incongrue est moins une anomalie qu'une des tendances de fond de l'esthétique romantique qui, d'emblée, rêve d'un théâtre sinon idéal du moins pluraliste, délivré tout à la fois des contraintes formelles et techniques, où l'imaginaire d'un baroquisme violent et passionné puisse jouer en liberté.

Cette manière d'écrire le théâtre sert aussi, pour d'autres auteurs dans la même mouvance, à rechercher la probité dans l'écriture de l'Histoire. Il s'agit, dans un exercice historiciste de méfiance à l'égard des techniques du récit, de donner au dialogue théâtral la vocation de restituer au plus juste la vérité historique. Vitet, le maître du genre, lui aussi d'obédience libérale, dans les pièces qui composent sa trilogie de *La Ligue* (1826-1829), tente de donner au dialogue théâtral toute la puissance de suggestion d'un récit. La scène s'y substitue à l'acte, dans une architecture d'ensemble extensible à loisir mais sans rebondissements arrangés, ni épilogue cataclysmique artificiellement ajusté. «Ce n'est point du drame, c'est de l'Histoire que nous avons voulu faire», écrit-il dans la préface des *Barricades* (1826). Toutefois comme le remarque un autre des auteurs de cette obédience, Roederer, dans la préface de sa *Mort de Henri IV* : «Je puis affirmer que ce drame est de l'histoire toute pure, sous une forme qui m'a été fournie par les documents, je veux dire la forme du dialogue.» En définitive, ces tentatives, que l'on retrouve avec des variantes dans les œuvres de Cavé et Dittmer, Rémusat, Loève-Veimars, Duchatellier, sont moins à considérer comme un premier travail de sape contre les bastions du classicisme que comme une écriture historique pleinement aboutie, qui refuse le spectaculaire captieux de la scène car celui-ci ne montre, dans la diachronie, qu'un seul événement à la fois et réduit l'enchevêtrement des effets et des causes à de

linéaires sujets pittoresques pour drames mouvementés. C'est bien l'imaginaire intérieur qui, une nouvelle fois, est sollicité pour évoquer, grâce au seul dialogue, une crise du passé dans toute l'épaisseur d'une vision synchronique : « Je me suis imaginé, écrit Vitet dans la préface des *Barricades*, que je me promenais dans Paris au mois de mai 1588. »

1827. – 19 juin : *Trente ans, ou la Vie d'un joueur*, mélodrame en trois journées et en prose, de Victor Ducange et Dinaux, représenté au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Un rapprochement de dates est suggestif : la même année où Hugo donne *Cromwell* et sa préface, le mélodrame libéral et romantique de Ducange, joué par le couple Frédérick Lemaître-Marie Dorval pour la première fois réuni sur scène, enflamme tout Paris pendant cent représentations consécutives. Enthousiaste, *Le Globe* du 23 juin interpellait les classiques : « Pleurez sur vos chères unités de temps et de lieu : les voilà encore une fois violées avec éclat. Pleurez aussi, rimeurs tragiques : c'en est fait de vos productions compassées, froides et pâles. Le mélodrame les tue, le mélodrame libre et vrai, plein de vie et d'énergie, tel que le fait M. Ducange, tel que le feront nos jeunes auteurs après lui. [...] Tout Paris voudra voir cette grande tragédie. C'est le drame le plus complet et le plus vigoureux que j'aie vu. Il est impossible de donner l'effet qu'il produit. »

« Chaque soir, écrit *Le Corsaire* du 5 juillet, [...] les gendarmes ont peine à contenir les flots de la multitude qui cherche à franchir l'entrée du théâtre... » Dumas, dans ses *Mémoires*, se souvient avec émotion de cet état de grâce occasionné par la pièce de Ducange. En 1877 encore, lors d'une reprise, le critique Auguste Vitu comparait ce « poème » de *Trente ans* à la « carcasse d'un feu d'artifice, que le génie de Frédérick et de Dorval se chargeait d'allumer chaque soir » (*Les Mille et une nuits du théâtre*, 1888). Enfin comme paraissant répondre mot pour mot aux préceptes hugoliens sur l'alexandrin, le *Courrier des théâtres* du 21 juin écrivait à propos de Marie Dorval : « Beaucoup d'actrices qui jouent la tragédie rimée en vers alexandrins [...] n'ont pas autant de chaleur et de sensibilité. » Le journaliste touche ici un point névralgique souvent mal vécu par les auteurs, l'abandon de leur prestige par le transfert du lyrisme, du texte vers le jeu des comédiens. Ces derniers s'affirment dès lors, avec de plus en plus d'autorité, comme des créateurs à part entière, et leur jeu désentravé déborde les décisions concertées des théories en même temps qu'il pointe les incertitudes et les contradictions d'une écriture romantique toujours indécise sur le choix à opérer entre les pouvoirs de l'écriture et ceux du jeu scénique.

En cela, *Trente ans ou la Vie d'un joueur*, pièce souvent reprise à Paris et en province pendant tout le siècle, marque une étape décisive dans l'élaboration de l'écriture romantique au théâtre. Sa structure en trois journées clés de la vie d'un individu rend caduque la logique pseudo-aristotélicienne des unités de temps et de lieu ; elle transfère le tragique d'un destin, non plus sur une heure de crise mais sur l'amplitude d'une vie. Le refus de l'enfermement des personnages dans la clôture d'un espace-temps participait moins de la manipulation formelle que d'une vision ontologique, celle de la quête impossible d'une plénitude de l'être, que le jeu de Lemaître et Dorval rendait avec une force peu commune. « Le drame populaire avait son Talma, la tragédie du Boulevard sa Mademoiselle Mars », écrivait Dumas dans ses *Mémoires*. Le théâtre de la Porte Saint-Martin affermissait de la sorte sa

position de lieu de transit entre le premier romantisme théâtral qui, né au Boulevard, est d'abord plébéien, et le romantisme aristocratique des milieux littéraires, plus tardif et somme toute moins hardi. De leur côté, les acteurs, qui servent indistinctement l'un et l'autre, effacent les préséances littéraires pour traduire l'angoisse commune de consciences déchirées. Enfin, le triomphe remporté par cette pièce met en avant le rôle déterminant tenu par Ducange dans ce passage où, entre 1815 et 1830, un mélodrame bridé par le moralisme conventionnel de l'éthique napoléonienne évolue, travaillé de l'intérieur par des revendications libérales, vers des sujets contemporains.

Dans les intrigues de ces drames, étançonnées par une forme mélodramatique qui s'assouplit et se dégage de fortes contraintes formelles, les certitudes voulues rassurantes de l'Empire laissent peu à peu place à la peinture des incertitudes de passions paroxystiques comme la folie, la jalousie, le jeu, la cupidité, l'amour fou (*La Cabane de Montainard*, premier grand rôle de Marie Dorval en 1818 ; *Thérèse ou l'Orpheline de Genève*, 1820 ; *Élodie ou la Vierge du monastère*, 1822, imité du *Solitaire* de d'Arlincourt). La troisième journée de *Trente ans ou la vie d'un joueur* dévoile enfin toutes les turpitudes de la misère avec la même force de dénonciation que celle, quelques années plus tard, des drames sociaux de la monarchie de Juillet. Le romantisme populaire s'ancre ainsi d'entrée de jeu dans une esthétique réaliste doublée d'une contestation politique que Ducange avait laissé présager avec ses romans polémiques (parmi lesquels *Valentine ou le Pasteur d'Uzès*, 1820 ; *Thélène ou l'Amour de la guerre*, 1824), dont Balzac plusieurs fois dans *Illusions perdues* signale le succès de librairie.

1828. – 29 février, première représentation de *La Muette de Portici*. Un genre dépasse à lui seul les irrésolutions du théâtre et ses contradictions : l'opéra. On se condamnerait à ne pas comprendre l'ampleur des réformes scéniques et poétiques du romantisme si l'on ne considérait pas l'opéra comme le terrain idéal de leur application, du moins comme le lieu où les ambiguïtés entre la scène et le texte se résorbent, ou l'une et l'autre s'exaltent au lieu de se contrarier. Dans *La Muette de Portici*, par exemple, triomphent en même temps le ténor Adolphe Nourrit dans le rôle de Masaniello et dans celui, muet, de Fénella, la danseuse Lise Noblet. Trois œuvres au moins, à ce moment, raccordent de la sorte des innovations scéniques éparses et leur confèrent une forte cohérence esthétique et politique qui est bien près de traduire ce théâtre idéal dont rêvent tous les auteurs : *La Muette de Portici*, livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, musique d'Auber, *Guillaume Tell*, livret de Bis et de Jouy, musique de Rossini (1829), et *Robert le Diable* de Scribe et G. Delavigne, musique de Meyerbeer (1831). Elles prennent le relais d'un opéra d'inspiration plus conservatrice : *Le Comte Ory*, de Scribe, Delestre-Poirson et Rossini (1828), arrangé d'après *Le Voyage à Reims* composé par Rossini pour le sacre de Charles X. On pourrait ici rappeler que c'est précisément en prenant prétexte d'une *Vie de Rossini* (1823), dont la parution suit de près son premier *Racine et Shakespeare*, que Stendhal, revenant alors d'Italie, chercha à préciser ses sentiments non seulement sur ce musicien qui triomphait à la Scala, mais sur la puissance de fascination de sa musique conjuguée au spectacle, sur l'oubli dont elle enveloppait l'être, et finalement sur l'avenir du théâtre en général. De cette façon, Stendhal

prend parti pour un beau idéal mais qui refuserait l'immobilisme des canons esthétiques.

Pour lors, dans une tonalité moins conventionnelle que celle du *Comte Ory*, un des derniers opéras à s'inscrire dans la ligne de défense et de spectacularisation de la fonction monarchique, *La Muette de Portici*, qui s'apparente au drame par sa fin tragique, montre la scène envahie par un peuple que l'insurrection a ennobli. Elle remporta un tel succès qu'elle devint très vite une pièce emblématique. Ses couplets relayèrent la fièvre subversive et révolutionnaire à Paris, dans la France entière et en Europe. On alla se battre sur les barricades de Juillet en chantant le refrain du pêcheur Masaniello : « Amour sacré de la patrie, / Rends-nous l'audace et la fierté » ; le 25 août 1830, le même refrain, repris en chœur au théâtre de la Monnaie à Bruxelles, fut l'étincelle qui mit le feu à l'insurrection belge. Reprise immédiatement après les événements de Juillet puis pendant tout le siècle, lors de graves tensions sociales, la pièce prit un statut mythique en portant à un point ultime la politisation du spectaculaire.

Quant à *Robert le Diable*, qui primitivement avait été conçu pour l'Opéra-Comique dont Pixerécourt était alors le directeur, il confère de la noblesse aristocratique à l'éclectisme plastique du mélodrame des Boulevards. Scéniquement, il donne à cette forme théâtrale, ballets compris, toute son ampleur, d'autant, comme le relève Jane Fulcher dans *Le Grand Opéra en France*, que Meyerbeer, dans cette « tradition d'associations établies » par le mélodrame entre l'image et le texte, « explore les correspondances sonores pour créer un degré supplémentaire de cohérence théâtrale ». De Rossini à Auber puis à Meyerbeer s'était ainsi opéré, en quelques œuvres, le syncrétisme des courants musicaux français et italien. Cette rencontre, favorisée par les livrets de Scribe qui s'étaient débarrassés des séquelles de la tragédie lyrique, servait au mieux les intérêts de la scène et répondait, de la sorte, au vœu pressant d'un Comité de mise en scène créé à l'Opéra en 1827, qui était chargé de la bonne mise en place et de l'harmonisation des éléments hétérogènes du spectaculaire. C'est bien alors, après le Boulevard, à l'Opéra que s'imposent avec le plus de vigueur les esthétiques composites que le romantisme oppose à la plastique lustrée des langages codés du classicisme.

1829. – Année clé où les diverses tendances de l'écriture romantique au théâtre multiplient leurs effets et semblent arriver à maturité.

10 février : première représentation au Théâtre-Français d'*Henri III et sa cour*, drame en cinq actes et en prose d'Alexandre Dumas. Un an, presque jour pour jour, avant *Hernani*, la Comédie-Française est prise dans l'enthousiasme et sans coup férir par cette pièce qui met en avant l'efficacité scénique aux dépens du style et de la versification. Se démarquant largement de l'objectivité historique voulue par l'école de Vitet et lui préférant la vérité poétique de l'imaginaire, l'écriture en prose du drame donne élan et mouvement à l'ensemble, libère la brutalité des effets scéniques, confère au jeu muet un pathétique plus dense, autorise des chutes inattendues dans les répliques, surtout dans les fins d'acte – ce que Dumas dans ses Mémoires appelle la « franchise théâtrale » (CXIX). *Le Mercure de France*, dans son compte rendu, admet implicitement en louant le jeu de Mlle Mars l'existence, sur la scène du Théâtre-Français, du drame et du mélange des genres : elle « est arrivée,

écrit-il, au sublime de la tragédie dans le cinquième acte ; elle a joué supérieurement la comédie au commencement du troisième, et le drame dans la scène avec le duc ». *Le Courrier français* fait de même avec son jeu pantomimique et l'usage de répliques prosaïques : « La pantomime de Mlle Mars [...] y est admirable, lit-on dans le numéro du 12 février. Elle a dit avec l'accent de la douleur la plus aiguë : "Ah ! vous me faites bien mal !" » Ce que confirme *Le Globe* du 14, sous la plume de Charles Magnin : « Sans s'embarrasser du grotesque et du sublime, [Dumas] a réalisé le rêve de Stendhal en affranchissant le drame de la tyrannie du vers. » En une seule soirée, Dumas semble avoir ramassé toutes les mises. C'était une victoire à la Pyrrhus ! Le ressac d'*Hernani* et de la versification hugolienne balaye tout et déplace le conflit sur un autre terrain, celui de la littérature poétique.

30 mai : *Marino Faliero*, tragédie en cinq actes et en vers de Casimir Delavigne. La tragédie « semi-romantique » de la juste mesure gagnait à son tour sa bataille, bataille qui se joue à front inversé. En effet, alors qu'*Henri III* de Dumas, drame en prose, est joué par Mlle Mars à la Comédie-Française, la tragédie en vers de Delavigne triomphe à la Porte Saint-Martin où Dorval joue le rôle principal. En cette occurrence, Dorval, peu formée à la diction des alexandrins, montra comment une sincérité de ton pouvait en transformer l'apprêt, ce que Nodier relève avec pertinence dans la *Revue de Paris* : « J'entends dire que Mme Dorval n'a pas répondu à l'attente du public dans sa manière de dire le vers ; et ce reproche est heureux, parce qu'il marque un grand perfectionnement dans nos théories sur le système de la diction, sur l'art de lire et de parler. » L'incongruité de la situation permettait une nouvelle fois, en dérangeant les codes habituels, de trouver des solutions créatives. De plus, les navettes qui désormais se mettent en place entre le Temple du Goût français et la « Sublime Porte » (Gautier) inscrivent, dans la topographie même des théâtres parisiens, le dilemme encore non résolu du romantisme entre dire et montrer. Considérée par la presque totalité de la presse comme un événement dramatique majeur, ovationnée par un public qui, semble-t-il, éprouve toujours beaucoup de peine à quitter la salle une fois le rideau tombé, la pièce de Delavigne, inspirée de Byron, est, il est vrai, hardie dans ses innovations techniques, ses recherches sur la couleur locale, ses thèmes et ses personnages (le vieillard amoureux, la jeune femme coupable d'un adultère, puis pardonnée, l'importance donnée au peuple). Elle l'est, dans tous ces domaines, au moins autant qu'*Hernani* qui suit de peu. Pour lors Hugo, après l'échec cuisant d'*Amy Robsart* (1828) qu'il endosse entièrement, se trouve encore arrêté, cette fois par la censure, dans l'affaire *Marion de Lorme* (1829), pièce rédigée à la hâte pour ne pas perdre le sillage de Dumas.

24 octobre : *Othello ou le More de Venise* d'Alfred de Vigny au Théâtre-Français. Le but poursuivi par Vigny dans cette adaptation était de montrer non seulement que Shakespeare, aménagé par une versification française audacieuse, devenait un dramaturge présentable, mais que l'exercice bien conduit de la traduction mettait au jour une organisation dramatique qui faisait encore défaut à la scène française. Ce faisant, Vigny prenait au mot les injonctions de Guizot dans sa *Vie de Shakespeare* (1821) : « Si le système romantique a ses beautés, il a nécessairement son art et ses règles. Shakespeare a eu le sien. Il faut le découvrir dans ses ouvrages, examiner

de quels moyens il se sert, à quel résultat il aspire. Alors seulement nous connaîtrons vraiment le système, nous saurons à quel point il peut encore se développer, selon la nature générale de l'art dramatique considéré dans son application à nos sociétés modernes. »

Shakespeare, en somme, s'imposait à la fois comme un modèle à suivre et comme un modèle à éviter. Il s'agissait de démontrer la possibilité d'existence en France d'un autre système dramatique que celui véhiculé par la tradition classique et de maintenir en même temps, dans cette translation, l'idiosyncrasie nationale, le tout en préservant l'idée d'une régénération périodique des thèmes et des formes. La traduction seule et ses aménagements proches de l'adaptation permettaient cet exercice de haute voltige qui consistait à risquer des innovations dans la tradition. Les comédiens anglais, lors de leur deuxième visite à Paris, venaient de montrer la voie en donnant, par la seule sensibilité passionnée de leur jeu, des interprétations renouvelées de Shakespeare. Toutefois, la querelle d'*Othello*, dans une atmosphère de demi-succès, se focalisa moins sur les unités non respectées ou l'audace de la peinture des passions que sur l'inconvenance de l'emploi de certains mots, celui de « mouchoir » en particulier. Par la faute de puristes « habitués à ne risquer le mot propre que bien matelassé d'un adjectif et d'un verbe très noble » (*Le Globe*, octobre 1829), c'était voir réduire un débat esthétique majeur à des chicanes de chiffonniers. Aussi le manifeste théorique qui accompagne l'édition de la pièce : « Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique », s'il réaffirme la nécessité d'une totale liberté de l'expression théâtrale, déjà exprimée ailleurs, n'en trahit pas moins l'exercice d'une méfiance accrue à l'égard de « l'art le plus étroit qui existe » dans lequel les idées sont « réduites en mécaniques à ressorts dramatiques ».

1830. – 25 février : première représentation à la Comédie-Française d'*Hernani ou l'Honneur castillan*, drame en cinq actes et en vers de Victor Hugo. Les récits des épisodes de la bataille d'*Hernani* entre « Chevelus » et « Genoux » véhiculent avec eux une bonne part de légende créée et entretenue par les acteurs de cette mémorable soirée. La victoire remportée ce soir-là est moins celle d'une pièce nouvelle que celle de « jeunes gens qui lisaient *Hernani* comme le meurtre de la libre jeunesse, de l'amour juvénile par toutes les puissances du passé » (Anne Ubersfeld, *Le Roman d'« Hernani »*, 1985). En réalité, les victoires décisives, celles qui imposaient la place de l'histoire dans le drame, la couleur locale, la passion vécue comme violence et fatalité, le mélange du tragique et du comique, du sublime et du grotesque, et le remaniement des unités avaient déjà été remportées, pied à pied, depuis bien longtemps dans de précédentes batailles. Il se trouve que, dans l'hiver qui précède les journées de Juillet, la somme des mécontentements contre un régime qui se délite, contre les pesanteurs de toutes sortes opposées à la nouveauté créatrice, trouve dans ce moment privilégié un exutoire à la mesure de l'exaspération ambiante. La victoire remportée est autant sociale et politique que littéraire.

Si l'on s'en tient à un point de vue plus strictement théâtral, la bataille que gagne Hugo avec *Hernani* est d'abord celle d'un nouveau langage poétique au théâtre. Si l'on se place dans une optique de stricte rénovation scénique, c'est une victoire largement surfaite. En effet, en restant « fidèle à la rime, cette esclave reine », en

pensant que la prose ne pouvait que « sevrer le drame de toute poésie lyrique » *(Préface de « Cromwell »)*, Hugo atténuait considérablement l'autonomie et la puissance des pouvoirs scéniques, renvoyant la mise en scène à des questions de décors, d'accessoires et de diction d'acteur. Le drame, redevenant affaire de moyens et d'effets rhétoriques et prosodiques, raffermissait à nouveau le primat du texte. C'était comme un retour masqué vers le prestige littéraire de la tragédie, ou du moins le maintien, selon la formule de Gautier, du « vieux moule d'Aristote, ce gaufrier classique à cinq compartiments où se coulait la pâte des drames depuis des temps immémoriaux » (*Histoire de l'art dramatique*, V). De ce fait, *Hernani* ouvre moins une ère nouvelle qu'il ne marque, par un coup d'arrêt, la fin d'un premier romantisme. Latouche, frotté de ce premier romantisme des cénacles, mais agacé de son « trissotinisme », avait alors, dans un article de la *Revue de Paris* (1829) intitulé « De la camaraderie littéraire », réduit le mouvement à ce qui lui paraissait être précisément son défaut majeur : une « congrégation de rimeurs bizarres ».

Très vite, Hugo lui-même, dans la préface de *Marion de Lorme* (1831), tire les leçons de l'événement : « Les révolutions, ajoute-t-il, ont de bon qu'elles mûrissent vite et à la fois, de tous les côtés, tous les esprits. Dans un temps comme le nôtre, en deux ans, l'instinct des masses devient goût. Les misérables mots à querelle, classique et romantique, sont tombés dans l'abîme de 1830... » L'opposition entre classique et romantique devient caduque, « tombée dans l'oubli sans que la question soit résolue, sans même qu'elle ait été posée d'une manière générale et complète » (Victor de Laprade, *De la question littéraire*, 1843). Aussi, le mouvement, désormais admis sinon reconnu, ne gagne cependant pas la cohésion qu'il souhaitait, du moins dans l'expression théâtrale. En effet, chaque tendance qui le composait paraît, entre 1828 et 1830, avoir gagné sa bataille et trouvé une forme d'accomplissement : le mélodrame « romantique » avec *Trente ans ou la Vie d'un joueur*, l'opéra avec *La Muette de Portici*, les scènes historiques pour la lecture avec le troisième volet de *La Ligue* de Vitet (*La Mort de Henri III*, 1829), le drame shakespearien avec l'*Othello* de Vigny, la tragédie « semi-romantique » avec *Marino Faliero*, le drame historico-lyrique avec *Hernani*.

« La brèche est ouverte, nous passerons », avait encore dit Hugo après la réussite d'*Henri III et sa cour*. Seul le romantisme hugolien avait dû, à l'énergie, traverser le chahut des batailles d'orchestre et la mitraille des quolibets, mais pour entraîner les autres dans un territoire sans frontière où l'action se disperse et les rangs sont rompus. C'est ce qui, en 1843, l'année des *Burgraves*, motiva rétrospectivement l'hostilité désenchantée de Sainte-Beuve : « Et puis quoi ? *Hernani* puis rien. Un lourd assommement. Dumas s'est gaspillé, de Vigny n'a jamais pu s'évertuer, Hugo s'est appesanti » (lettre à J. et C. Olivier). À dater d'*Hernani* en effet, parce que l'esthétique de la pièce débouche sur une voie sans issue pour avoir trop regardé avec regret en arrière, le mouvement romantique se pétrifie, mais sauve les apparences en mythifiant l'événement pour la postérité. Presque immédiatement, l'ensemble pourtant se délite et se fractionne en tronçons isolés, emportés au gré de nouvelles dérives et attirés par d'autres courants.

LES TROIS TENTATIONS DE LA SCÈNE ROMANTIQUE

« Ce serait l'heure pour celui à qui Dieu en aurait donné le génie, écrit Hugo après la bataille d'*Hernani*, de créer tout un théâtre, un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion » (préface de *Marion de Lorme*). Les objectifs principaux de ce programme vont être partiellement atteints, mais la diversité l'emporte sur l'unité. Les drames romantiques, à dater de 1830, cèdent, pour partie, à trois tentations qu'éveille leur nature composite : le refus de la scène, l'inspiration sociale, la collusion avec le roman.

Le refus latent de la scène chez les romantiques est issu d'une idée force de l'esthétique classique, celle qui postule que le théâtre est autant un art de la lecture qu'un art de la scène. Avant 1830, les historiens et les hommes de théâtre, dans la lignée de Vitet et de Mérimée, avaient déjà utilisé la vigueur de ce courant pour construire une œuvre et donner une impulsion décisive à cet aspect de l'idéalisme romantique qui se satisfait mal des convenances, du langage muselé et surtout de l'étroitesse de la boîte scénique. Vigny, dans sa « Lettre à Lord *** », avait vitupéré contre la muse rétive du théâtre. Le jeune Musset succombe dans un premier temps à ses attraits car, à l'époque, c'est elle qui remplit les poches et conduit à la gloire. Il accepte, en 1830, la proposition d'Harel d'écrire une pièce « neuve » et « hardie » : *La Nuit vénitienne*. Trop neuve et trop hardie au goût du public qui siffla copieusement et avec d'autant plus d'entrain qu'au cours de la représentation la jeune première avait maculé sa robe sur la peinture fraîche d'un banc du décor. La *Revue de Paris* qui, dans le concert de huées, était seule à entrevoir la vérité, relevait un point essentiel : « La folle imagination de l'auteur, gênée par les entraves scéniques, est mal à l'aise sur les planches » (5 décembre 1830). Le diagnostic pourrait convenir à tous les drames romantiques. Aussi, c'est moins, à notre sens, l'amour-propre blessé d'un auteur novice qui poussa Musset à ne plus écrire pour la scène, mais la prise de conscience de l'extrême liberté de construction permise par ce qu'il appelle *Un spectacle dans un fauteuil*. Le refus des contraintes techniques et humaines exigées par la mise en œuvre d'une pièce l'a poussé à écrire désormais en toute liberté pour échapper tout à la fois aux exigences de l'académisme, aux compromis de la scène et à la vigilance de la censure. La sortie de secours ouvrait sur une voie royale. Elle appelle à l'écriture de pièces comme *André del Sarto* (1833), une des plus lucides réflexions sur l'art jamais élaborées pour le théâtre, et *Lorenzaccio* (1834), dont tous les metteurs en scène d'aujourd'hui louent les qualités scéniques que l'époque était dans l'incapacité de reconnaître. En fait, ce théâtre livresque ne nie pas la représentation, il met en crise les entraves formelles et techniques qui la limitent.

Dans l'exercice de ce théâtre expérimental, Musset croise un genre à la mode dont les textes, souvent publiés aussi dans les revues, étaient joués entre deux paravents de salon : le proverbe dramatique. L'alacrité caustique de ces courtes pièces, celles en particulier de Théodore Leclercq, anime les pratiques du théâtre

de société sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Musset y trouve à la fois l'aisance, le badinage, mais aussi l'acuité d'un regard critique sur les mesquineries des comportements et les duperies de la politique, de même que la souplesse d'une écriture qui mêle efficacement le sérieux et le comique. Il se souvient de ces proverbes en écrivant, à côté de bluettes (*Il ne faut jurer de rien*, 1836 ; *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, 1845), *On ne badine pas avec l'amour* (1834), le seul drame romantique qui ait su passer, dans un camaïeu de sentiments, de la farce initiale au tragique, ou encore, sur un autre registre ambigu, *Les Caprices de Marianne* (1833). Le *Quitte pour la peur* de Vigny, proverbe joué pour la première fois à l'Opéra le 30 mai 1833 et immédiatement publié dans la *Revue des Deux Mondes*, participe de cette même veine dans le travail sur les formes, le mélange des tons et la dénonciation de l'hypocrisie sociale.

En tout cas, l'idée de partition pour une œuvre de théâtre entre la scène et la lecture perdure longtemps dans le siècle. Pour certains, l'importance de la lecture précède toujours celle de la représentation scénique et participe de la poétique générale du genre théâtral, ainsi pour Dumas fils qui écrit dans la préface d'*Un père prodigue* (1859) : « Une œuvre dramatique doit toujours être écrite comme si elle ne devait être que lue. La représentation n'est qu'une lecture par plusieurs personnes pour ceux qui ne veulent pas ou ne savent pas lire. – C'est par ceux qui vont au théâtre que l'œuvre réussit, c'est par ceux qui n'y vont pas qu'elle s'affirme. Le spectateur la fait retentissante, le lecteur la fait durable. La pièce qu'on n'a pas envie de lire sans l'avoir vue, ni de relire après l'avoir lue, est morte, eût-elle deux mille représentations de suite. »

On comprend qu'après les déboires subis et les échecs réels ou proclamés, la tentation de destiner le drame à la lecture seule ait pu apparaître comme une façon de maintenir sa pérennité et de se démarquer d'une vision en trompe-l'œil de l'histoire et du théâtre. Cela semble, en tout cas, la pensée de Gobineau quand il entreprend, avec les scènes historiques de *La Renaissance* (1877), de poursuivre jusqu'à ses confins la restauration historique ébauchée par Vitet, ou de Villiers de l'Isle-Adam lorsqu'avec *Axël* (1885-1886) il poursuit inlassablement, par de continuelles retouches, l'idée d'un drame poétique et philosophique idéal. De son côté, Hugo, dans un projet de préface pour un *Théâtre en liberté* écrit en exil et publié seulement en 1886, modélise tardivement, comme en creux, le projet final du théâtre romantique. Il écrit : « Des courtes pièces, toutes en un acte, qu'on va lire, trois peut-être, *Margarita, La Grand-mère, L'Intervention*, et à la rigueur *La Mort de la sorcière* pourraient être représentées par nos scènes telles qu'elles existent. Les deux autres sont jouables seulement à ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit. » Chaque mot compte ici : « liberté », « lire », « théâtre idéal ». Il s'agit bien au bout du compte pour Hugo d'un renoncement à suggérer l'illusion par les seuls moyens techniques de « scènes telles qu'elles existent ». Toutefois, ce rejet n'est pas une palinodie, il était déjà en germe dans l'écriture de *Cromwell*. S'est-on assez avisé du fait que ce drame en cinq actes qui se veut inaugural comprend six mille vers, soixante personnages et, parmi ses soixante-quatorze scènes, plusieurs où intervient une foule ? Délibérément, dans sa volonté de restituer le grand théâtre du monde, Hugo compose un drame à la lettre injouable – ce qu'il reconnaît volontiers à la

fin de sa fameuse préface : « C'est en s'approchant de son sujet pour l'étudier que l'auteur reconnut ou crut reconnaître l'impossibilité d'en faire admettre une reproduction fidèle sur notre théâtre. [...] C'est pourquoi, désespérant d'être jamais mis en scène, il s'est livré libre et docile aux fantaisies de la composition, au plaisir de la dérouler à plus larges plis, aux développements que son sujet comportait, et qui, s'ils achèvent d'éloigner son drame du théâtre, ont du moins l'avantage de le rendre presque complet sous le rapport historique. »

Ce constat initial de réussite historique et d'échec scénique révèle, en fait, l'incompatibilité au théâtre entre le vérisme historiciste et la relation de destins individuels auxquels le spectateur est souvent tenté de réduire l'intrigue. Cette lucidité première qui pousse d'emblée à éviter la scène (Hugo dans la même préface affirme encore vouloir continuer « à se tenir éloigné du théâtre ») préserve en fait pour longtemps les chances et la meilleure part de l'imaginaire scénique du romantisme.

La deuxième tentation qui se présente au romantisme fragmenté d'après 1830, qui vit à fois une crise d'identité et de frustration, est celle de transférer la passion pour l'histoire vers le politique et surtout le social. C'est ce que revendique hautement Hugo dans la préface de *Lucrèce Borgia* (1833) : « L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre. Il sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine. » Tout un courant réformateur d'ordre spiritualiste et social facilite, à ce moment, la résurgence d'idéaux révolutionnaires et oriente les créations vers l'art social, ce qui rend brusquement dérisoires les querelles byzantines sur les conformismes littéraires et l'antagonisme entre classiques et romantiques. L'attaque porte désormais, au nom du peuple et de la liberté, sur les conformismes sociaux des bien-pensants qui, après avoir confisqué la révolution, choisissent l'argent qui rapporte et la lettre qui tue aux dépens de l'esprit qui vivifie. Dans le droit fil des visées d'un Lacordaire et d'un Montalembert, qui lancent *L'Avenir* en 1830, de Lamennais dont les *Paroles d'un croyant* (1834) et *Le Livre du peuple* (1836) allaient connaître un extraordinaire retentissement, Pierre Leroux pouvait écrire, dès 1832, l'année où le choléra fait des ravages dans Paris : « L'art n'a pu renaître que lorsque les artistes ont tourné leurs regards vers les grands problèmes, soit pour douter et se lamenter, soit pour se rapprocher des solutions chrétiennes » *(De la philosophie du christianisme).*

Si les auteurs romantiques qui, pour la plupart, ont participé à la révolution politique de 1830 paraissent tous concernés par ce courant spiritualiste et humanitaire, dans leurs œuvres ils n'y cèdent qu'avec réticence. Delavigne continue à dérouler sur scène les images attendrissantes et coloriées d'un théâtre historique de *keepsake* (*Louis XI*, 1832, et surtout *Les Enfants d'Édouard*, 1833). Vigny, pourtant très proche de l'équipe de *L'Avenir* et frotté d'un socialisme à la Leroux, porte plutôt l'éclairage sur la mission sociale du poète que sur les déshérités qu'il rêve de lui donner en charge (*Chatterton*, 1835). Dumas, affriandé par le romanesque pittoresque de l'histoire, dramatise le destin des souverains (*Christine à Fontainebleau*, 1830 ; *Napoléon ou Trente ans de l'Histoire de France*, 1831 ; *Charles VII chez ses grands vassaux*, 1831), révèle leurs turpitudes (*La Tour de Nesle*, 1832) ou se préoccupe des passions et de l'ambition sociale (*Antony*, 1831) ou politique (*Richard Darlington*,

1831 ; *Léo Burckart*, avec Nerval, 1837). Hugo prêche beaucoup pour le peuple, mais surtout dans ses préfaces : « Jamais dans ses travaux, il [le poète] ne perd un seul instant de vue le peuple que le théâtre civilise, l'histoire que le théâtre explique, le cœur humain que le théâtre conseille », écrit-il par exemple dans celle de *Marie Tudor* (1833), dont la péroraison affirme « que le poète connaît quelque chose de plus grand que les partis, c'est le peuple ; quelque chose de plus grand que le peuple, c'est l'humanité ». « Au siècle où nous vivons, précise-t-il encore dans celle d'*Angelo* (1835), l'horizon de l'art est bien élargi. Autrefois le poète disait : le public ; aujourd'hui, il dit : le peuple. » Toutefois, sur scène, Hugo ne montre que rarement le peuple. Quand il le fait, il ne le représente que comme une masse indifférenciée et hostile *(Marie Tudor)*, par le biais de quelques silhouettes pittoresques ou en suivant le destin d'un héros solitaire en quête d'identité (*Ruy Blas*, 1838). De même pour l'Opéra qui après avoir montré sur scène, avec *La Muette de Portici*, une insurrection qui mettait le peuple au premier plan, voit se retourner l'esprit subversif dont il était porteur en montrant dans des mises en scène dont la somptuosité même a des vertus hypnotiques et lénifiantes, un peuple domestiqué et esthétisé servant pour des effets de masse sur l'espace scénique et comme fond sonore pour duos de passion. Ainsi avec *La Juive* d'Halévy (1835), *Les Huguenots* de Meyerbeer (1836) – tant et si bien que le pouvoir réussit à faire du *Prophète*, du même auteur (1849), un « drame antisocialiste » (*Le Moniteur universel*, 25 avril 1849). En fait, l'esthétique de l'art pour l'art prônée par Gautier dans *Mademoiselle de Maupin* et sa préface (1835), en dissociant la notion de progrès et celle de plaisir, sert alors à beaucoup d'évangile et de commode position de repli. « Après la littérature de sang, la littérature de fange », ironise Gautier.

Alors qu'avant 1830, toutes les forces esthétiques et politiques, même les plus conservatrices, appelaient de leurs vœux une révolution, après 1830 seuls le mélodrame et les théâtres du boulevard du Temple, par le relais du libéralisme de Ducange, prennent fait et cause pour une éthique et des revendications populaires. C'est encore Janin qui, à propos justement de Ducange, en parle le mieux, avec clairvoyance et acrimonie, au tome IV de son *Histoire de la littérature dramatique* : « Il savait aussi que le plus magnifique égoïste qui soit au monde, c'est le peuple, et il ne parlait à son peuple que des misères, des vertus, des haines et des amours, des croyances et des superstitions du peuple. Il était l'apôtre du peuple, il en était le flatteur assidu, le courtisan infatigable. [...] Et quel merveilleux accord entre lui et son parterre ! Ils avaient son parterre et lui, les mêmes haines, les mêmes sympathies, les mêmes instincts, les mêmes rancunes, les mêmes pressentiments d'une révolte lointaine et d'un triomphe certain ; ils parlaient les mêmes langages, ils étaient remplis des mêmes passions. »

Par des pièces comme *Le Jésuite* (1830), *Il y a seize ans* (1831) ou *Le Testament de la pauvre femme* (1832), Ducange transmet cet élan à des auteurs comme Mallefille (*Les Sept enfants de Lara*, 1836 ; *Randal*, 1838), Souvestre (*Le Riche et le pauvre*, 1837), Anicet-Bourgeois (*Le Docteur Noir*, 1846), Dennery (*Marie-Jeanne ou la Femme du peuple*, 1845), Soulié (*L'Ouvrier*, 1840 ; *La Closerie des Genêts*, 1846), Bouchardy (*Gaspardo le pêcheur*, 1837 ; *Lazare le pâtre*, 1840) et surtout Félix Pyat qui amorça le mouvement avec *Le Brigand et le philosophe* (1832), *Ango* (1835) et *Les Deux Serruriers*

(1841). C'est à ce moment précisément, au début de la monarchie de Juillet, que le romantisme au théâtre se scinde en deux. Bien que le mélodrame se rapproche alors du drame par l'abandon de ses stéréotypes moraux, par ses fréquentes clôtures en forme d'échec et sa tonalité pessimiste, il s'éloigne encore de lui en centrant sa thématique, dans l'étude d'époques tourmentées de l'histoire et des clivages sociaux du monde contemporain, sur « la lutte intime du pauvre et du riche, du fort et du faible » (Janin). Le romantisme des salons et des élites paraît à ces auteurs, à Pyat en particulier, avoir trahi sa vocation révolutionnaire, être devenu de l'« artistisme », plus soucieux de mots à changer que de maux à guérir. À ce sujet, Pyat qui après 1848 se consacra à une carrière politique mouvementée, tenait, à la fin de sa vie, à rétablir, dans une lettre à Jules Claretie publiée dans *La France Libre* (2 mars 1885), une autre version des faits que celle généralement adoptée par la critique littéraire : « Dans vos spirituels et bienveillants souvenirs des hommes de 48 ("la Vie à Paris"), vous daignez citer mes drames à côté de ceux de Victor Hugo.

« À mes sincères remerciements, permettez-moi de joindre un erratum.

« Vous dites que les drames de Victor Hugo écrasaient ceux de Félix Pyat, comme les livres de Bossuet ceux de Fénelon. Vous me faites sans doute, en m'écrasant ainsi, beaucoup d'honneur. Mais enfin, pour garder cet honneur, faut-il encore l'avoir mérité. Eh bien, d'ordinaire, on ne peut être écrasé par quelqu'un qu'en le rencontrant. Or, mes drames n'ont jamais rencontré les siens, ils leur ont succédé. Ils n'ont pas concouru, ils ont remplacé.

« Le romantisme avait fait faillite à la Porte Saint-Martin, le socialisme a relevé le théâtre. Le directeur Harel avait mis la clef sous la porte avec le Moyen Âge et était parti dans ses poulaines. Les Cogniard rouvrirent avec la vie moderne et la blouse.

« La réhabilitation des monstres était finie ; celle des humbles allait commencer. Après *Marion* et *Lucrèce*, devaient venir *Les Deux Serruriers* et *Le Chiffonnier*, qui par ordre de date au moins, n'ont pu être écrasés, mais qui ont pu enterrer au boulevard le romantisme sous le socialisme. »

Comme le rappelle justement Guy Sabatier dans sa thèse sur *Le Mélodrame de la République sociale et le théâtre de Félix Pyat* (L'Harmattan, 1998), ce qui « donne au théâtre de Pyat un caractère profondément révolutionnaire et démocratique à la fois, c'est d'être une anticipation de la spiritualité humanitaire de février 1848 ». C'est précisément lors des journées de 1848 que ce courant d'un théâtre romantique populiste, humaniste et républicain connaît son heure de gloire avec, dès le 11 mai 1847 à la Porte Saint-Martin, le triomphe de Frédérick Lemaître dans *Le Chiffonnier de Paris*. « Jamais acteur, écrit Gautier dans *La Presse*, n'a été *accueilli* avec de pareils applaudissements. C'était du fanatisme, de la frénésie. Les claqueurs, étonnés, laissaient faire les spectateurs, admirant la force des battements de mains, la sonorité de tous ces bravos, l'ensemble de toute cette salle, qui pourtant n'avait pas répété son enthousiasme la veille. » Lors d'une matinée gratuite le 26 février, Frédérick, soulevant cette fois l'enthousiasme d'un public en larmes, jette la couronne du roi des Français parmi les immondices de sa hotte, réceptacle de tous les résidus d'un Paris brusquement industrialisé qui avait trop bien répondu au « Enrichissez-vous par le travail et par l'épargne » lancé par Guizot en 1843. 1843, c'est aussi la date des *Burgraves* à la Comédie-Française. Ce drame monumental qui tente d'inscrire,

par la puissance du lyrisme, l'histoire de l'humanité dans la démesure du mythe, ne connaît qu'un succès relatif, abusivement transformé en échec par l'histoire littéraire : mais il est vrai que de la part du romantisme des cénacles, des salons et des tenants de l'art pour l'art, c'était un rendez-vous manqué avec l'histoire sociale qui s'écrivait dans les rues et sur les scènes des théâtres populaires.

La troisième et dernière tentation qui s'est offerte aux auteurs de drames du XIXe siècle est celle d'une collusion entre l'écriture du roman et celle du théâtre. Collusion naturelle, pourrait-on dire, puisque le terme « romantisme » dérive du roman et de ses descriptions pittoresques. Mais au-delà des similitudes sémantiques, ce que révélaient, déjà dès le début du siècle, les frères Schlegel et le groupe de l'Athenæum, c'est que la pratique romantique, *sui generis*, appelait à confondre les genres en récusant les clivages artificiels dus à l'esprit classique et, partant, assignait à la forme dialogique et synthétique du roman une fonction globalisante et unifiante. C'est précisément sous la monarchie de Juillet qu'en France s'opère empiriquement ce transfert de souveraineté d'écriture du théâtre au roman. Alors que les drames romantiques, cherchant la voie d'une écriture scénique nouvelle, perdent leur suprématie « littéraire » dans des tentatives dispersées, s'élabore, dans le même temps, le projet unitaire de *La Comédie humaine*, dans toutes ses résonances théâtrales.

Cette osmose entre théâtre et roman s'est opérée en plusieurs temps. Dès la fin de l'époque révolutionnaire, les romans servent de réservoirs d'intrigues et de viviers de personnages dans lesquels on puise situations, anecdotes, péripéties et décors. La plupart des mélodrames de Pixerécourt empruntent de la sorte à Ducray-Duminil, et les drames fantastiques qui ont précédé le mélodrame se sont inspirés largement des romans anglais d'Ann Radcliffe ou de Monk Lewis. Les œuvres de Walter Scott ont aussi beaucoup servi sous l'Empire et la Restauration. Mais ce qui change radicalement les rapports entre roman et théâtre et facilite leur osmose, c'est la naissance de la grande presse et l'introduction, à dater de 1836, du roman-feuilleton dans les journaux avec la publication de *La Vieille Fille* de Balzac dans *La Presse*. Désormais, nombre d'écrivains publient d'abord un roman dans un quotidien puis cherchent dans l'adaptation théâtrale une consécration prestigieuse et des gains financiers. La première conséquence sensible se fait sentir dans l'écriture romanesque elle-même : la fragmentation d'un feuilleton incite parfois les auteurs à rédiger leurs dialogues et leur texte en les prédécoupant en vue de l'adaptation théâtrale. Ce travers est particulièrement sensible chez Frédéric Soulié, qui s'est à l'époque imposé comme un rival de Balzac, avec par exemple *Le Maître d'école* qui devient au théâtre *Le Fils de la folle* (1839).

À dater de 1840, toutefois, Dumas père et Sue voient tout le parti qu'ils peuvent tirer du feuilleton. Celui-ci désormais échappe au prédécoupage théâtral pour prendre l'allure d'une grande fresque sociale et historique. L'adaptation théâtrale qui suit ne peut plus désormais s'opérer dans les mêmes conditions. Les auteurs s'adjoignent le concours de « carcassiers » ou de « charpentiers », spécialistes des architectures dramatiques, auteurs aptes à découper dans une masse confuse et profuse un drame construit. Le prestige littéraire de l'auteur se dilue dans ces pratiques d'écriture « en société », mais c'est au profit de drames qui imposent une notion plus

dense et plus large du temps et de l'espace fictionnels représentés. Le spectaculaire et l'émotion ont investi les salles et poussent l'illusion théâtrale jusqu'aux frontières extrêmes de ses pouvoirs de restitution du réel. Le temps de la représentation élargit lui aussi ses limites : l'adaptation des *Mystères de Paris* de Sue et Goubaux (1844) dure près de sept heures, avec un plein succès, à la Porte Saint-Martin ; l'ouverture du Théâtre Historique de Dumas en février se fait avec une adaptation de *La Reine Margot* qui commence à six heures du soir pour finir à trois heures du matin (1847), celle du *Comte de Monte-Cristo* au même théâtre est fractionnée en deux longues soirées (1848).

Cette translation textuelle oblige, par un jeu de coupures sévères, à tirer un seul fil d'intrigue d'un écheveau enchevêtré. Les pertes sont souvent sévères : la fable s'en trouve considérablement modifiée, les épisodes trop violents ou trop audacieux édulcorés, les plaidoyers sociaux et politiques estompés. Enfin, les dénouements sont presque toujours idéalisés. Les exemples abondent : l'on pourrait ainsi évoquer les transformations de *Martin, l'enfant trouvé* de Sue devenu, avec la collaboration de Dinaux, *Martin et Bamboche* (1847) à la Gaîté ; du *Chevalier de Maison-Rouge* de Dumas passant des colonnes de *La Démocratie pacifique* à la scène du Théâtre Historique (1847), de *Mademoiselle de la Seiglière* de Jules Sandeau (1847) transposée pour la Comédie-Française (1851). Dans chacune de ces pièces, un mariage se substitue à la fin tragique des héros du roman qui précède : le sens entier de l'œuvre romanesque s'en trouve changé. Cet écart, s'il donne la mesure de la force d'expression prise par la prose romanesque qui peut alors tout dire ou presque, découvre, en contrepartie, le point aveugle de cette dramaturgie « oculaire » (Gautier), bridée par la double censure du politique et des convenances. « La scène ne pourra jamais dire tout ce que dit le livre », écrit Dumas fils dans la préface de *L'Étrangère* (1876). Le théâtre spectaculaire s'affaiblit alors de ce qui précisément faisait sa force.

La scène a du moins l'avantage, grâce au jeu renouvelé des acteurs, de donner un visage, une allure, une voix, dans des séries de « tableaux » vivants et réalistes aux personnages mythifiés des romans. C'est le Chourineur ou Fleur de Marie ou le Juif errant que l'on va regarder vivre. Peu importe alors que l'intrigue soit modifiée et se retrouve découpée sur des patrons souvent similaires. Le théâtre rend présent visuellement et émotionnellement un imaginaire et lui trouve un sens. De la sorte, il arrive même au roman d'imaginer les biographies fictives et le passé de tous les personnages d'un drame, ainsi dans *Ruy Blas*, très long « roman historique » de Sirven et Siegel paru dans les années 1880. Ultime conséquence de cette entité roman-théâtre, devenue au fil du siècle presque indissociable : l'œuvre écrite perd son statut sacralisé et sa fermeture. Le roman-feuilleton reste toujours ouvert à une « suite » ou à des modifications, les représentations théâtrales continuellement disposées à accueillir, selon les disponibilités, des variations, de nouveaux personnages et de nouveaux tableaux. Ce fut le cas pour un des plus grands succès de théâtre du siècle, du moins en nombre de représentations : *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne et Dennery (1874), pièce rendue, au fil des ans, modulable à souhait. Dans cette poétique revisitée des genres à laquelle conduit l'esthétique composite du romantisme, le point principal est peut-être de constater que la porosité s'étend encore hors de l'habituelle association roman-théâtre,

jusqu'à l'opéra. *La Dame aux camélias* de Dumas fils, au moment où l'on prétend que le romantisme s'éteint de consomption, fournit la preuve de la vitalité hybride de son écriture. Le roman paraît en 1848, fait scandale, puis s'assagit et se pathétise en un drame en cinq actes joué en 1852 ; ce drame lui-même sert de support au livret de *La Traviata* de Verdi en 1853. Le mythe romantique de la femme perdue qui trouve sa rédemption dans l'amour s'établit alors définitivement sur l'entropie d'un roman, le pathétique d'un drame et l'amplitude vocale d'un opéra. Au-delà des cloisonnements académiques et des thématiques attendues, la porosité des genres et leur hybridation portent l'expression de chacun d'entre eux à l'extrême limite de ses pouvoirs. La troisième tentation du romantisme scénique était aussi une des conditions de sa survie.

DEUX DILEMMES ET UNE ÉCHAPPÉE BELLE

Si l'exercice du théâtre de lecture, l'inspiration sociale, la collusion avec la pratique romanesque ont exercé leur attraction respective sur l'écriture théâtrale du romantisme, celle-ci s'est, de plus, trouvée enfermée très tôt dans un double dilemme, choisir les vers ou la prose d'une part, des sujets historiques ou contemporains de l'autre. Elle n'a pu sortir de ces situations contraignantes que par des solutions ambiguës et, en fin de compte, par une échappée belle, celle de l'écriture comique.

Depuis l'essai malheureux de l'*Œdipe* de La Motte en 1730, depuis les théories et les pièces du drame bourgeois, le problème du choix entre la prose et les vers se posait avec insistance mais semblait continuellement escamoté. Mme de Staël, dans *De l'Allemagne* (IIe partie, chap. XV), avait eu le mérite pourtant d'en poser clairement les données : « La pompe des alexandrins est un plus grand obstacle encore que la routine, même du bon goût, à tout changement dans la forme et dans le fond des tragédies françaises ; on ne peut dire en vers alexandrins qu'on entre ou qu'on sort, qu'on dort ou qu'on veille, sans qu'il faille chercher pour cela une tournure poétique ; et une foule de sentiments et d'effets sont bannis du théâtre, non par les règles de la tragédie, mais par l'exigence même de la versification. »

Stendhal, dans *Racine et Shakespeare*, s'inscrivait dans la même logique lorsqu'il affirmait plusieurs fois dans le cours de sa démonstration : « La tragédie romantique est écrite en prose... » C'est là un point majeur d'achoppement avec les théories hugoliennes qui suivent, en particulier celles de la *Préface de « Cromwell »* qui lient indéfectiblement le vers, « forme optique de la pensée », à une autre vision, celle de « la perspective scénique ». Dans le jeu d'une géométrie spéculaire, la scène devient, chez Hugo, la projection d'un passé, dramatisé par la pensée de l'auteur et magnifié par sa poésie. La « lyrisation » (Claude Millet, *L'Esthétique romantique*, 1994) des genres qui s'ensuit touche d'autant plus le théâtre que, depuis l'écriture tragique du XVIIIe siècle, le vers alexandrin semblait consubstantiel à la forme tragique et que l'idée de l'abandonner n'était pas envisageable en un temps où la prose semblait ne pas encore avoir acquis toute sa ductilité. C'est ce que Vigny, tout en regrettant la déviance et le « degré de faux » auxquels « étaient parvenus quelques

versificateurs pour la scène », explique fort bien dans sa « Lettre à Lord *** » : « La prose, lorsqu'elle traduit les passages épiques, a un défaut bien grand, et visible surtout sur la scène, c'est de paraître tout à coup boursouflée, guindée et mélodramatique, tandis que le vers, plus élastique, se ploie à toutes les formes : lorsqu'il vole, on ne s'en étonne pas, car lorsqu'il marche, on sent qu'il a des ailes. »

Écrite au sortir d'une adaptation de Shakespeare, cette profession de foi ne fut pas toutefois suivie par Vigny qui donna presque à la suite, à l'Odéon, un drame historique en prose : *La Maréchale d'Ancre* (1831) et, au Théâtre-Français, *Chatterton* (1835), le drame d'un poète, « DRAME DE LA PENSÉE » (en majuscules dans la préface intitulée « Dernière nuit de travail »), encore en prose. On retrouve les mêmes hésitations chez Hugo qui, après 1830, assouplit la position esthétique définie dans la *Préface de « Cromwell »*, et écrit en prose plusieurs de ses drames historiques : *Lucrèce Borgia* (1833), *Marie Tudor* (1833), *Angelo* (1835). Il se dédouane, dans la préface de *Lucrèce Borgia*, en concédant « qu'au théâtre surtout il ne suffit pas de remplir seulement les conditions de l'art ». On sent toutefois que cette position est pour lui difficilement tenable. La crainte d'un prosaïsme philistin ou populiste le conduit à un retour vers l'expression lyrique et versifiée à la scène en inaugurant le théâtre de la Renaissance avec *Ruy Blas* (1838), et en poussant l'expérience jusqu'à ses limites extrêmes avec *Les Burgraves* (1843). Ce drame, presque aussi injouable que l'était *Cromwell*, ne marque pas, comme on l'a si souvent dit, la fin du drame romantique, mais seulement une stase dans l'expression scénique du lyrisme. À la fin du siècle, le drame versifié en alexandrins rencontre enfin, avec Rostand, un public élargi, peut-être parce que le vers est devenu à la fois le sujet du drame, sa matière et son dernier héros triomphant. C'est à Rostand qu'il appartient ainsi, avec *Cyrano de Bergerac* (1897) et *L'Aiglon* (1900), de clore, par des succès d'une telle ampleur qu'ils ressemblent à d'ultimes célébrations, une vaste époque, celle où le théâtre s'écrivait en vers. Le lyrisme théâtral, avec Claudel en particulier, oblique désormais vers d'autres voies en imposant des cadences et des rythmes renouvelés.

Bien que conscient, parce qu'aussi romancier, des profondes transformations de la prose à son époque, Hugo n'en a pas mesuré la vigueur scénique. En fait, il soupçonne toujours cette écriture de trop de pauvreté et de trivialité et reste « fidèle à la rime, cette esclave reine » *(Préface de « Cromwell »)*. Pourtant, la grande presse à la naissance de laquelle il assiste et dans laquelle, très normalement, il n'écrit pas, se littérarise, et la prose dans son ensemble, surtout celle de l'inspiration romanesque, gagne une puissance d'expression et une autorité littéraire que le théâtre jusqu'alors lui disputait. Même la poésie, avec Maurice de Guérin, se sent dès 1840 attirée par la prose. C'est ce que comprennent très vite les autres romantiques, Vigny, Musset, Dumas aussi qui, malgré quelques essais sporadiques et malheureux (*Charles VII chez ses grands vassaux*, 1831 ; *Caligula*, 1837), n'écrira plus beaucoup en alexandrins.

Il semble bien que ce soit l'extraordinaire succès d'*Antony* (1831), drame contemporain et en prose du même Dumas, qui ait provoqué, comme le rappelle Adèle Hugo dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, les premières déchirures dans l'unanimisme romantique : « Le seul inconvénient de cette grande réussite fut de

diviser les jeunes gens qui jusque-là n'avaient eu que le drapeau commun et qui tous ensemble avaient ouvert la brèche avec *Henri III* et donné l'assaut avec *Hernani* ; ils se séparèrent en deux troupes ; il y eut ceux de M. Victor Hugo et ceux de M. Alexandre Dumas ; ils n'opposèrent plus une masse compacte à l'ennemi et tirèrent les uns sur les autres. » En fait, c'est moins ici la jalousie littéraire qui est en cause que l'émergence d'un autre redoutable dilemme auquel le premier, le choix entre la prose et les vers, conduisait inévitablement. Il s'agissait, en effet, de choisir cette fois entre les drames historiques et les drames contemporains. Dans *Antony*, l'héroïne, Adèle d'Hervey, posait directement la question au jeune poète, Eugène d'Hervilly, adepte des drames du Moyen Âge, dont l'argumentation ressemble fort à celle de Hugo : « Mais pourquoi ne pas attaquer un sujet au milieu de notre société moderne ? » lui dit-elle ; suggestion sur laquelle renchérit la vicomtesse de Lacy : « C'est ce que je lui répète à chaque instant : "Faites de l'actualité". N'est-ce pas qu'on s'intéresse bien plus à des personnages de notre époque, habillés comme nous, parlant la même langue ? » (IV, 6). « Parlant la même langue », c'est bien ici le point crucial de la dissension : Hugo refuse l'usage de la prose et conséquemment s'interdit de traiter les sujets contemporains. Son préjugé esthétique le pousse de la sorte à réduire le champ de son expression dramatique. À l'inverse, l'originalité, et d'une certaine façon la modernité de la dramaturgie de Dumas, après la malheureuse expérience de *Christine* (1830) dont les vers avaient été remaniés en une soirée par Vigny et Hugo, est d'avoir su transférer l'effet lyrique des alexandrins vers le *tempo* du découpage dramatique et le jeu des acteurs. Il y eut ainsi bien plus d'intensité à la fois poétique et dramatique dans l'attitude de Marie Dorval s'effondrant sur le bras d'un fauteuil en soupirant : « Mais je suis perdue, moi ! » que dans les élégies rimées de Doña Sol cadencées par Mlle Mars. Deux systèmes dramatiques s'affrontent ici, ou plutôt, Dumas continue seul la révolution du spectaculaire entrevue par le premier romantisme. Le langage de la scène, dans la voie qu'avait ouverte le mélodrame, rendait caduque un langage versifié à la fois inadéquat au rythme scénique et à la peinture sociale. D'autre part, au picturalisme statique des drames historiques qui sacrifiaient à la couleur locale se substituaient, dans les pièces modernes, des « tableaux » de société dramaturgiquement plus fonctionnels puisqu'ils établissaient des réseaux plus serrés de sens entre texte, espace et public. C'est dans cet esprit qu'il convient de relire les pièces contemporaines de Dumas qui proposent à la fois une peinture dramatisée des tensions de la société romantique et des modèles de construction dramatique. Ainsi essentiellement pour *Térésa* (1832) et *Angèle* (1834) qui, avec *Antony*, forment une trilogie en prose des misères et des grandeurs du héros romantique en frac.

Enfin, un événement théâtral inattendu semble faire définitivement pencher la balance du côté de la prose. Le *Dom Juan* de Molière, dans sa version originale, après un premier passage rapide à l'Odéon en 1841, entre enfin en février 1847 au répertoire de la Comédie-Française, alors que dans ce même théâtre on ne l'avait vu joué depuis 1677 que dans la version édulcorée, remaniée et versifiée par Thomas Corneille. Molière dramaturge, déjà reconnu comme un modèle à suivre dans la plupart des textes théoriques du romantisme, s'imposait désormais, avec *Dom Juan*, comme un auteur qui avait su donner avant tout le monde, en mêlant le grotesque

et le sublime dans une prose scénique d'une implacable efficacité, un ton et une poétique au drame. Dans un article de *L'Artiste*, en 1835, Gustave Planche s'étonnait déjà que Thomas Corneille ait pu « servir dans le métal terni de l'alexandrin la prose étincelante et lumineuse de la pièce originelle ». Après les premières représentations de 1847, Janin ne tarissait pas d'éloges : « Le succès fut si grand, précise-t-il, que jamais vous n'avez rencontré nulle part un succès moins contesté que le succès de ce *Dom Juan* et de la prose de Molière » (*Histoire de la littérature dramatique*, II). Charles Magnin renchérit dans la *Revue des Deux Mondes* en louant « ce drame en prose et pourtant si poétique » aux « beautés irrégulières », émerveillé « en voyant avec quelle sûreté de coup d'œil et quelle souplesse de génie Molière comprit et pratiqua tout d'abord les conditions d'un genre auquel il s'appliquait pour la première fois » (1er février 1847).

Les théories et les pratiques du drame se trouvent ainsi épaulées à la fois par l'écriture en prose et par l'inspiration comique et tragique de Molière. Mais Molière n'était pas toutefois seul en cause. On ne peut, en effet, dissocier les errances du drame qui, après 1848, le conduisent d'abord vers la comédie sociale, le réalisme puis le naturalisme, de celles de l'écriture comique qui depuis la Révolution connaît, souvent en résonance avec lui, de radicales mutations. Le rire révolutionnaire et le rire romantique échappent en même temps que le drame aux définitions doctrinaires pour se mêler à lui dans le jeu toujours en déséquilibre des esthétiques composites, ne serait-ce qu'au moment des représentations. Quel que soit le théâtre en effet, au XIXe siècle, rarement un drame est donné seul en représentation ; de courtes pièces comiques l'accompagnent et décident souvent du sort de la soirée. Le mélange des genres s'est longtemps trouvé inscrit dans les faits et les pratiques sociales du théâtre avant de l'avoir été dans les théories et les pratiques scéniques. Tardivement, l'écriture moliéresque montrait en quelque sorte au drame la sortie du labyrinthe. Ce mouvement s'était déjà largement amorcé dans le temps de la Révolution.

L'écriture comique de l'époque révolutionnaire affiche d'emblée, en effet, son importance et son retentissement. En 1790, *Le Sourd, ou l'Auberge pleine* de Desforges, ancien comédien du Théâtre-Italien devenu auteur, faisait rire tout Paris, succès qui se prolongea longtemps dans le XIXe siècle. En pleine tourmente révolutionnaire, en 1792, Piis, fondateur du Caveau moderne, crée avec Barré le théâtre du Vaudeville. L'établissement et le genre qu'ainsi il institutionnalise connurent eux aussi, tout au long du XIXe siècle, en constituant une mosaïque de formes diverses, une implantation sans réserve dans tous les théâtres de Paris. La Révolution a de la sorte donné une orientation nouvelle à l'inspiration comique, en démembrant les formes traditionnelles de la comédie et en diversifiant les sujets traités. La comédie traditionnelle subit, en particulier, une mutation majeure : les auteurs abandonnent le type de sujet qui, depuis Molière, était devenu une constante du genre, la peinture d'un vice ou d'un caractère, pour préférer la peinture de types sociaux inscrits dans le bouleversement des mœurs et l'émergence de nouvelles classes. Cette faille se mesure très bien entre les derniers succès d'un auteur qui commence à écrire sous l'Ancien Régime comme Collin d'Harleville avec *L'Inconstant* (1786) ou *L'Optimiste* (1788) et celui dont la notoriété débute lors des années révolutionnaires, Louis-

Benoît Picard, avec *La Petite Ville* (1801), jouée pendant tout le XIX[e] siècle à la Comédie-Française. Le contraste est saisissant entre eux, surtout dans le domaine de l'écriture des dialogues ; un alexandrin usuel empêche Collin d'Harleville d'exploiter toute sa fantaisie et le condamne au respect des convenances dans ses deux pièces majeures : *Monsieur de Crac en son petit castel* (1791) et *Le Vieux célibataire* (1792) ; une prose alerte, facétieuse et plus ductile anime l'ensemble des comédies de Picard qui toutes annoncent les tendances majeures de la comédie sociale à venir.

La grande comédie classique, en cinq actes et en vers, tend dès ce moment à disparaître. L'écriture en prose s'impose de la sorte dans la comédie bien plus tôt que dans le drame. La disparition précipitée de l'alexandrin dans la comédie et les nouvelles libertés prises par l'écriture ne sont donc pas à dissocier de l'ensemble des tentatives de renouvellement de l'écriture théâtrale. À trop avoir déparié l'étude du tragique et du comique, on a souvent perdu de vue leur apparentement. Le *Pinto* de Lemercier perçu, dès cette époque, tantôt comme un drame, tantôt comme une comédie, est le paradigme même de la mixité des deux écritures. C'est d'ailleurs sur le constat de ces hardiesses brutalement mises en œuvre que s'élaborent les premières réflexions du *Racine et Shakespeare* de Stendhal, dans lequel le cas de *Pinto* est plusieurs fois évoqué. Tout le chapitre II, en particulier, est consacré au rire : « Serait-ce, écrit Stendhal, que comme notre tragédie n'est qu'une suite d'odes entremêlées de narrations épiques, que nous aimons à voir déclamée par Talma ; de même, notre comédie ne serait, depuis Destouches et Collin d'Harleville, qu'une épître badine, fine, spirituelle, que nous aimons à entendre lire, sous forme de dialogue, par Mlle Mars et Damas ? » Constatant que l'on n'avait ri que deux fois à une représentation de *Tartuffe* en 1822 et une seule fois à un des derniers grands succès de la comédie en vers sous l'Empire, *Les Deux gendres* (1810) de Charles Étienne, Stendhal en conclut que « le rire n'est donc pas nécessaire pour faire une bonne comédie française » et demande à propos de la pièce d'Étienne : « *Les Deux Gendres*, écrits en vile prose, auraient-ils pu réussir ? » C'était donc bien là, comme pour le drame, une question à poser et deux éléments à joindre : fallait-il rendre indissociables prose et comédie ?

Le vaudeville ne les sépare pas, lui qui, dans l'euphorie manufacturière de milliers de pièces, devient le grand genre comique du XIX[e] siècle, et dont le répertoire démesuré n'est encore qu'à peine exploré. Picard, dans deux de ses comédies, *Les Marionnettes* (1806) qui montrent les ravages d'un argent trop vite gagné et *Les Ricochets* (1807) qui réifient les personnages dans les télescopages d'une implacable logique, avait donné dans ses titres les mots clés qui remonteront ces mécaniques jusqu'aux machines infernales de Feydeau. D'autre part, dans la préface d'une autre de ses pièces, *Les Trois maris* (1800), il affirmait encore à l'orée du siècle : « Je crois que c'est dans la classe bourgeoise que l'auteur comique doit chercher presque toujours ses originaux. » Il avait ainsi ouvert la boîte à malices de laquelle s'échappèrent, *ad libitum*, situations comiques et types sociaux à caricaturer.

Ce théâtre, par l'exercice des travers dénoncés, garde sur le qui-vive une *vis comica* jubilatoire qui accuse les traits de la satire et impose le goût de constructions dramatiques rigoureuses, « bien faites ». La liste de ces types, dont certains subsistent

encore aujourd'hui dans l'imaginaire collectif, est difficile à dresser tant elle est riche : Cadet Rousselle, né d'une chanson populaire et souvent repris dans nombre de vaudevilles ; Mme Angot, la harengère parvenue créée par Maillot en 1797, qui se trouve encore une fille en 1873 grâce à l'opérette de Lecocq, et qui n'est pas tout à fait étrangère à la création de *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou en 1893 ; M. Dumollet, parangon du provincial en visite à Paris, créé par Désaugiers, de même que M. Vautour, modèle de la rapacité des propriétaires. On pourrait encore évoquer M. Gogo, éternellement floué par quelque Robert Macaire ; Joseph Prud'homme enfin auquel Henri Monnier s'identifie tant il a su, comme dans beaucoup de ses œuvres (*Scènes populaires*, 1830), repasser jusqu'à la nausée sur les traits de ses caricatures.

C'est donc semble-t-il à partir du tronc commun d'une écriture comique renouvelée issue de l'époque révolutionnaire, de l'Empire et de la Restauration, où les constructions vaudevillesques ouvertes à toutes les innovations dramaturgiques tenaient la meilleure part d'une chronique sociale, que l'écriture dramatique dans son ensemble peut dépasser les dilemmes et les contradictions dans lesquels l'avaient enfermée les errances du drame sérieux. L'inspiration comique suit, de la sorte, deux courants majeurs. L'un explore le versant de la comédie sociale « bien faite » et bien-pensante avec l'œuvre immense de Scribe qui ouvre directement la voie à la triade Augier-Sardou-Dumas fils qui, à leur tour, au tournant du siècle, favorisent l'éclosion de la comédie de boulevard qui perdure jusqu'à aujourd'hui ; l'autre, celui du vaudeville, explore des voies plus créatives, poussant les idées dramaturgiques en germe depuis la Révolution jusqu'à leurs plus extrêmes conséquences et inconséquences dans les vaudevilles « fin de siècle ».

Ainsi, du théâtre de Picard à celui de Feydeau, on peut baliser, somme toute assez aisément, cet itinéraire de l'inspiration comique dans lequel on retrouve le vaudeville à toutes les croisées des chemins. Dès les premières années de l'Empire, peut-être parce que son apparente insignifiance relâche la vigilance des censeurs et des zoïles, le vaudeville, comme il en retrouvera à nouveau l'esprit à la Belle Époque, impose à l'écriture théâtrale rythme, mouvement et fébrilité. De nombreuses pièces s'intitulent alors pertinemment « folies-vaudevilles ». La musique (les vaudevillistes ont presque tous partie liée avec le Caveau) l'aide dans ce registre particulier en scandant crescendo les alternances de crises et de rémissions. On n'a encore que fort peu mesuré les innovations créatrices de ce corpus surabondant (1 300 vaudevilles entre 1800 et 1830), de ces pièces jouées chaque soir à raison de deux ou trois par théâtre, accompagnées ou non de drames ou de mélodrames. Que ce soit chez Désaugiers, ou chez Dupetit-Méré, Dupaty, Dieulafoy, Gouffé, Delestre-Poirson, Radet ou Desfontaines, chez tous ces auteurs qui travaillent en collaboration, les pièces jouent de leur plasticité, de situations cocasses et loufoques mais aussi de l'éphémère des allusions politiques et du feu d'artifice aussitôt éteint de calembours et de calembredaines. Dans le vaudeville de cette époque, un théâtre roboratif joue, en somme, à se faire disparaître dans l'instant. Il n'en est pas moins intéressant pour cela.

Le premier élan de Scribe, celui de *L'Ours et le Pacha* (1820), participe de cet éréthisme, le deuxième, plus pondéré, cherche à légiférer, à construire : Scribe vise

alors la Comédie-Française et l'Académie ; il réussira dans les deux cas. On commence à peine à mesurer aujourd'hui, grâce aux travaux de Jean-Claude Yon, l'importance de ce coupletier dont Gustave Planche, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er décembre 1834, se demandait comment il avait « fasciné son siècle ». L'écrivain qui a renouvelé en profondeur la facture des livrets de l'opéra romantique et des opéras-comiques, l'artisan actif de presque tous les grands succès dans ces deux genres de 1828 à 1850, c'est lui. Ce polygraphe, en outre, a bâti une œuvre théâtrale monumentale, de près de deux cent cinquante pièces, jouées aussi bien sur les scènes du boulevard du Crime qu'à l'Opéra-Comique ou à la Comédie-Française. Il phagocyte tout, même le drame historique qu'il attire avec succès dans l'orbe de la comédie : les succès de *Bertrand et Raton* (1833), du *Verre d'eau* (1840) l'attestent. Il s'impose aussi comme le réformateur du vaudeville qui, sous sa férule, devient une « pièce bien faite », une « comédie-vaudeville » aux « préparations » ingénieuses, aux effets dosés et aux intrigues tirées au cordeau, en un acte (*Michel et Christine*, 1821), puis en trois ou en cinq lorsqu'il s'agit de passer du Gymnase, temple du vaudeville, à la Comédie-Française : *La Camaraderie* (1837), *Une chaîne* (1841), *Le Puff* (1848). À cette assise fermement établie et impeccablement rythmée, s'ancre toujours une forte thématique sociale. Dans cette consolidation, la légèreté des couplets chantés trouve de moins en moins sa place, et ils se font, au fil du temps, de plus en plus rares, jusqu'à disparaître. Même si pour Théophile Gautier, qui haïssait le vaudeville, Scribe « n'entend rien à aucun art, n'a le sentiment ni de la forme ni du style, est dénué d'enthousiasme, de passion, et n'admire pas la nature » (*Histoire de l'art dramatique*, II), il n'en demeure pas moins que c'est à partir des dispositifs d'écriture qu'il a mis en place que procèdent deux des courants les plus vivants de l'esthétique théâtrale de la fin du siècle.

Le premier, s'appuyant sur le champ de l'observation sociale, dérive vers l'observation clinique des mœurs par le biais de comédies teintées d'idéalisme moral, dans lesquelles se mêlent savamment, comme chez Scribe, intrigues sentimentales, idées politiques et doctrines sociales. C'est ainsi le cas d'Émile Augier avec des pièces comme *Les Lionnes pauvres* (1858) ou *Le Fils de Giboyer* (1862), et surtout de Dumas fils avec, par exemple, *Le Demi-Monde* (1855), *La Question d'argent* (1857) ou *Les Idées de madame Aubray* (1867). Dans de copieuses préfaces, Dumas fils définit l'humanisme militant de ces pièces à thèse en reconnaissant la filiation qui les inspire : « L'auteur dramatique qui connaîtrait l'homme comme Balzac et le théâtre comme Scribe, écrit-il dans celle du *Père prodigue* (1859), serait le plus grand auteur dramatique qui aurait jamais existé. » On note les mêmes affinités avec Sardou, l'auteur le plus adulé de cette époque qui, après *Les Pattes de mouche* (1861), vaudeville dans l'esprit du premier Scribe, ridiculise l'esprit des vieux romantiques avec *Les Ganaches* (1862), avant de se lancer dans une série d'études sociales dans l'esprit du Scribe de la deuxième manière, auquel ouvertement il se vantait d'être redevable. Ainsi avec *La Famille Benoiton* (1866), *Rabagas* (1872) ou *Daniel Rochat* (1880). Par une pente naturelle, cette inspiration, en assombrissant ses tonalités, bascule d'un bloc, avec Zola, dans l'esthétique naturaliste, dans la série de ses romans adaptés avec succès à la scène dont *L'Assommoir* (1879), *Nana* (1881), *Pot-Bouille* (1883) ou *Le Ventre de Paris* (1887).

Le deuxième de ces courants issus de l'univers de Scribe est celui qui pousse les auteurs à continuer à faire leur fonds de commerce d'une société bourgeoise qu'ils caricaturent à l'envi, mais surtout à perfectionner la forme du vaudeville, à pousser jusqu'aux lisières de l'absurde les situations des « scènes à faire », et jusqu'à la rupture des équilibres les échafaudages de la « pièce bien faite ». Ces vaudevillistes actionnent d'un mouvement de plus en plus rapide la machine que Scribe avait confectionnée et la lancent, accompagnée de jongleries de langage, dans des allures de plus en plus folles et heurtées. C'est le cas d'Eugène Labiche qui donne l'impulsion initiale de ce mouvement avec *Un jeune homme pressé* (1848), *Embrassons-nous, Folleville* (1850), *Un chapeau de paille d'Italie* (1851), et qui récidive avec la cinquantaine de pièces qui suit, dont *Le Misanthrope et l'Auvergnat* (1852) ou *L'Affaire de la rue de Lourcine* (1857). Au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle, les mécaniques s'emballent, avec Gondinet, collaborateur de Labiche pour *Le Plus Heureux des trois* (1870), et qui donne seul beaucoup d'autres productions aux titres évocateurs : *Les Vieilles couches* (1878), *Les Affolés* (1883), *Dégommé* (1887) ; ou avec Alfred Hennequin, qui pousse tant le rythme des pièces à quiproquos (*Le Procès Vauradieux*, 1875 ou *Les Dominos roses*, 1876) qu'elles deviennent une catégorie à part, « les hennequinades ». Un degré de plus est franchi avec Maurice Hennequin, fils du précédent et collaborateur de Georges Feydeau pour *Le Système Ribadier* (1892). Feydeau lui-même, avec les mêmes visées qu'un autre auteur à succès de l'époque, Alexandre Bisson (*Le Contrôleur des wagons-lits*, 1898), détraque, complique et accélère enfin les rouages jusqu'à les faire tourner à vide dans un monde livré à l'absurde (*La Dame de chez Maxim*, 1899 ; *La Puce à l'oreille*, 1907 ; *Occupe-toi d'Amélie*, 1908).

Chez ces mêmes auteurs, si l'intérêt pour la bêtise sociale l'emporte sur le jeu compliqué du drolatique, la pièce tourne à la comédie « rosse », dont *Les Faux Bonshommes* de Théodore Barrière et Ernest Capendu (1856) semblent avoir donné le ton. Dans cet esprit, Labiche livre à dater de 1860 une série de comédies : *Le Voyage de monsieur Perrichon* (1860), *Célimare le bien-aimé* (1861), *La Cagnotte* (1864). Au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle, la tonalité de cette inspiration devient plus aigre, avec Feydeau et sa série de pièces consacrées aux ennuis de ménage (*Feu la mère de Madame*, 1908 ; *On purge Bébé*, 1910) et surtout avec Courteline chez qui la satire bureaucratique, militaire et conjugale tourne en dérision, avec férocité, les fondements mêmes de la société bourgeoise : c'est le cas de *Messieurs les ronds-de-cuir* (1893) ou d'*Un client sérieux* (1896), des *Gaîtés de l'escadron* (1886) ou du *Train de 8 h 47* (1888-1910), de *Boubouroche* (Théâtre-Libre, 1893), de *La Peur des coups* (1893) ou de *La Paix chez soi* (1903). Mais c'est probablement Henri Becque, méconnu de son temps, qui sut tirer le parti le plus inattendu de la férocité du rire et de la subversion des formes avec *Les Corbeaux* (1882) et *La Parisienne* (1885).

La *vis comica* joue ici à pleine force son rôle de détournement caricatural des valeurs sociales et des formes convenues. C'est elle qui, en fait, a continuellement offert à des écritures toujours soucieuses de fixer la dérive des formes, à la fois un point fixe qui les définissait en creux, et une aire d'expérimentations qui permettaient à la fois de dépasser les présupposés théoriques et d'ouvrir vers l'échappée

belle de nouvelles perspectives. C'est, en somme, par l'écriture comique que s'opère, dans la dramaturgie du XIXe siècle, le décapage le plus efficace.

Dans cette fonction, la parodie joue un rôle primordial dès le début du siècle. Elle puise sa causticité et son alacrité dans l'esprit des tréteaux révolutionnaires et des théâtres populaires héritiers des traditions de la Foire. Ce sont tout autant les « grandes œuvres » qui sont parodiées que les genres auxquels elles appartiennent. Ainsi, lorsque le classique Alexandre Duval fait jouer à l'Odéon, en 1810, *Le Retour du Croisé*, c'est moins une pièce particulière qu'il daube que tout à la fois les lieux communs du mélodrame révolutionnaire et du genre troubadour. De même, quelques années plus tard, avec *L'Auberge des Adrets* (1823) se retournent d'un coup, avec la complicité de Frédérick Lemaître, tous les *topoï* du mélodrame classique. Le même personnage et le même acteur, dans la même veine, créent une dizaine d'années plus tard, avec *Robert Macaire* (1834), le seul grand drame romantique bouffon. Le grotesque et le carnavalesque, que les théories hugoliennes cherchaient à faire entrer de force dans des configurations canoniques, s'en échappent pour, dans ce jeu, finir par tracer le contour de formes nouvelles. C'est le cas avec le nombre impressionnant de parodies de drames romantiques auxquels les auteurs eux-mêmes ne dédaignaient pas quelquefois de prêter la main. C'est aussi certainement le cas avec l'opérette, devenue un genre majeur sous le second Empire. Dans un premier temps avec le couple Crémieux-Offenbach et *Orphée aux enfers* (1858), dans un deuxième avec le trio Meilhac-Halévy-Offenbach et *La Belle Hélène* (1864), l'inspiration tragique et ses personnages sont immédiatement démystifiés après ce qui avait pu apparaître comme une reviviscence du genre : la *Lucrèce* (1843) de Ponsard. Le succès de ces deux opérettes enjouées et parodiques, rythmées tambour battant par la musique d'Offenbach, opère un choc traumatique et durable. Tous les personnages de l'Antiquité grecque qui servaient depuis la Renaissance à l'expression tragique sont transformés en pantins effilochés, pitoyables et ridicules dans un Olympe bouffon. En 1867, un autre corps respecté de la société est emporté dans le tourbillon parodique, l'armée tout entière, avec *La Grande Duchesse de Gérolstein*. Comme le drame satyrique dans les tétralogies grecques, l'opérette mettait une fin bouffonne à un cycle. En fin de course, c'est le théâtre dans son entier qui est parodié et remis en cause par Alfred Jarry, dans *Ubu roi* (1896), et dans un texte au titre explicite : « De l'inutilité du théâtre au théâtre » (*Mercure de France*, 1896).

Les formes traditionnelles, ainsi taraudées de l'intérieur pendant toute la durée du XIXe siècle, se donnent pourtant jusqu'à la fin le leurre d'exceptionnelles reviviscences : le mélodrame, avec l'extraordinaire retentissement des *Deux Orphelines* de Dennery et Cormon (1874) et de *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin (1889) ; le drame social dans les intrigues duquel s'affrontent toujours aristocrates, bourgeois et ouvriers, avec *Le Maître de forges* de Georges Ohnet (1883) ; le drame historique en prose avec le *Thermidor* de Sardou (1891) qui fit scandale en remettant en cause l'héritage révolutionnaire ; enfin le drame romantique en vers avec *Cyrano de Bergerac* de Rostand (1897) qui souleva un enthousiasme sans précédent. Toutes ces formes, dans l'assurance trompeuse de l'infaillibilité de leurs moyens, finissaient alors par confondre art et artifices et ne donnaient en fait, dans ces retentissantes représentations, que leur chant du cygne. En réalité, tout était miné de l'intérieur.

C'est d'ailleurs à dater de ce constat d'entropie des thèmes et d'épuisement des formes qu'une réflexion commença à se développer, conduite par un personnage nouveau au théâtre : le metteur en scène, qui s'imposa désormais comme créateur à part entière. Le premier d'entre eux, animé du moins d'un tel esprit, fut Antoine qui, en 1887, nomma son établissement le Théâtre-Libre. Il s'agissait bien, en effet, de libérer le théâtre, c'est-à-dire de substituer à l'ankylose des procédés les termes d'une autre écriture et l'exigence d'un autre regard.

La porte étroite du comique et du parodique débouchait ainsi, par le biais d'une annulation des formes du spectaculaire, sur la nécessité de les repenser pour qu'elles serrent au plus près l'inévitable constat du tragique de notre condition. Cette constatation s'inscrit dans le droit fil d'une lecture d'Aristote et de Hegel que Kierkegaard mena de 1835 à 1850. « Le comique a coutume de venir en dernier stade, précisait-il, la comédie termine, tout à fait à juste titre, l'esthétique de Hegel » (*Papiers*, 1850). Il développait ailleurs l'idée, à laquelle on pourrait ici aisément souscrire, que le comique, au sommet duquel il plaçait le vaudeville (voir *La Reprise*, 1843), est l'aboutissement d'« un mouvement à travers l'esthétique » qui le « rapproche de la métaphysique » et le mène là où « l'esthétique est dépassée » (*Papiers*, 1842-1843).

LA MISE EN SCÈNE : ABOUTISSEMENTS ET IMPASSES

L'art de la mise en scène participe, durant tout le XIX[e] siècle, de ce mouvement qui travaille le théâtre de l'intérieur et le pousse, à la suite du premier élan donné par Diderot et les dramaturges du XVIII[e] siècle, à élargir le champ de l'esthétique scénique et de la perception du spectacle. Le metteur en scène ne s'impose comme un médiateur indispensable et un créateur à part entière qu'à partir du moment où cette mise en scène, qui a longtemps hésité sur ses moyens, calque à nouveau ses effets sur ceux d'un langage prolixe, en prose ou en vers, et devient à son tour une rhétorique bavarde, illustrative et ornementale. Cette jactance crée l'artifice et la confusion, et provoque à la fin du siècle une boulimie toujours insatisfaite, telle que Romain Rolland l'a décrite dans son *Jean-Christophe* : « Le théâtre donnait une idée plus exacte de la société. Il tenait à Paris, dans la vie quotidienne, une place exorbitante. C'était un restaurant pantagruélique, qui ne suffisait pas à assouvir l'appétit de ces deux millions d'hommes. » Ce que Copeau dit du théâtre d'Henri Bataille (*Maman Colibri*, 1904) vaut ainsi pour l'ensemble du théâtre de l'époque : « La verbalité, accusait-il, altère la valeur pure des faits » (*L'Hermitage*, décembre 1904).

Cette crise de la représentation qui termine le siècle ne saurait rendre compte toutefois de la richesse et de la subtilité d'un langage qui a cherché sa voie et ses effets, hors du champ de l'expression littéraire, sans toujours trouver sa cohérence. La fonction de coordinateur des moyens scéniques est souvent au début dévolue à l'auteur lui-même. Dans le mélodrame, qui fut le premier genre à tenter une synthèse harmonieuse des moyens du texte et de la scène, Pixerécourt s'était illustré dans un rôle qu'il revendiquait comme faisant partie de son métier d'auteur : « Je

soutiens, écrivait-il, que l'entente de ce qu'on appelle mise en scène suffit pour faire éviter les écueils si dangereux dans ce métier difficile et scabreux. Il faut que l'acteur sache mettre lui-même sa pièce en scène. Ceci est de la plus haute importance » (*Théâtre choisi*, 1841-1843, IV). Des témoignages le montrent aidant aux dessins des costumes et des décors, à la mise au point des trucages ou harcelant les acteurs d'indications minutieuses sur leur rôle. Jules Janin, dans son *Cours de littérature dramatique*, précisait encore à son propos : « Il vous avait une certaine façon d'arranger une bande de gazon, de disposer sa forêt de vieux chênes, de préparer son kiosque au bout du jardin, qui faisait que, bon gré, mal gré, dès que la toile était levée, on regardait, on s'inquiétait. » On ne pouvait plus explicitement reconnaître le rôle que, jusqu'à la fin du siècle, nombre d'auteurs revendiquent : Victor Hugo, par exemple, très soucieux de ne point laisser ses drames aux seules habitudes des régisseurs ou à la dictature des acteurs, ou encore Feydeau surveillant avec une exactitude pointilleuse la mise en place du *tempo* de ses grands vaudevilles, allant jusqu'au détail de noter musicalement l'intonation d'une réplique, donnent la mesure de l'importance accordée à un art qui, pour relever encore de l'empirisme, n'en perfectionne pas moins ses moyens.

Chez les auteurs, cette préoccupation apparaît encore par la pratique d'une écriture didascalique de plus en plus fournie qui cherche à prolonger ses effets, surtout à l'époque des premiers drames romantiques, par l'édition à bon marché de livrets de mise en scène vendus à la porte des théâtres ou de textes publiés dans des revues et donnant le détail du déroulement scénique. L'écriture dramatique tout entière s'en trouve modifiée, ce que Daudet relève par exemple à propos de Sardou qui « s'assied à la place du régisseur et ne souffre personne près de lui pour diriger ses répétitions » (*Entre les frises et la rampe*, 1894) : « Il arrive là avec sa pièce toute montée dans sa tête, précise encore Daudet. Il sait d'avance quand ses acteurs s'assiéront, se lèveront, traverseront ; il peut dire la position exacte de chaque accessoire et si telle porte doit s'ouvrir en dehors ou en dedans.

« On sent qu'en écrivant sa comédie il l'a jouée, et qu'il l'a vue en même temps que composée ; et c'est en effet une condition théâtrale de se rendre compte autant du mouvement que du discours dans un art où les yeux sont aussi bons juges que la pensée. »

L'intérêt des auteurs n'était cependant pas toujours aussi constant. La mise en scène, selon les habitudes propres à chaque théâtre, pouvait être confiée de la sorte à un des acteurs de la troupe, au régisseur, souvent un ancien acteur, ou au directeur du théâtre. Daudet précise encore qu'à la fin du siècle, « c'est le régisseur qui se charge de régler tout cela, après avoir, bien entendu pris les avis de l'auteur », ajoutant toutefois : « Le bon metteur en scène doit pouvoir à un moment donné tenir l'emploi de n'importe quel personnage de la pièce en répétition ; voilà pourquoi on choisit en général un ancien acteur que l'âge ou une infirmité quelconque a obligé de renoncer au théâtre, comme le brave Davesnes qui a régi pendant vingt-cinq ans la scène du Théâtre-Français. [...] Quand la pièce est bien “débrouillée”, que les rôles sont sus, les effets indiqués, il est d'usage que le directeur vienne surveiller lui-même les dernières répétitions » *(op. cit.)*.

On le voit, cette mise en scène qui suppose un consensus entre un auteur, souvent amené à modifier son texte en cours de répétition, des acteurs, un régisseur et un directeur, chacun intervenant à un moment précis, vise essentiellement à estomper les faiblesses et à souligner les points forts de l'œuvre, les « scènes à faire » ou « le clou », le tout en préservant un esprit de spontanéité que l'on souhaite ne pas émousser par trop de répétitions. Comme le précise encore Daudet, « à force de creuser un rôle, on finit toujours par trouver le fond, ou du moins on s'égare à le chercher ». Dans ce dispositif qui demande de se débarrasser très vite de la brochure, le souffleur, le plus souvent un ancien comédien, tient un rôle majeur, celui de « répétiteur qui mâche à chacun son rôle, le texte flottant encore, dont "les mots ne viennent pas" » (Paul Ginisty, *La Vie d'un théâtre*, 1906).

Le théâtre joue donc essentiellement sur le registre d'une illusion spontanéiste et visuelle à créer, ce que les premiers ouvrages de techniciens du théâtre, ceux de J. Moynet, par exemple, reconnaissent d'emblée en considérant que cette recherche de l'illusion ajoute encore au « mérite littéraire de la pièce » : « [...] si la mise en scène est faite avec soin, si les décors sont bien peints, les accessoires et les costumes consciencieusement étudiés, les spectateurs peuvent se croire transportés dans le milieu même où l'auteur a placé ses personnages : il y a illusion » (*L'Envers du théâtre*, 1873).

On rencontre la même confiance dans les pouvoirs d'une illusion, si sûre de sa puissance hypnotique qu'elle peut permettre à une pièce de se soutenir par ses seuls moyens scéniques. *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale* de Becq de Fouquières (1884) opère dans cet esprit, pour la première fois, une synthèse générale du langage scénique de l'époque et de ses prolongements. Cet essai révèle les forces, mais surtout les faiblesses d'une esthétique fondée sur l'illusion réaliste et qui finit par s'illusionner elle-même en se pensant arrivée à un point de perfection.

Dans ce mouvement général vers le spectaculaire, les mises en scène de l'Opéra, dès la monarchie de Juillet, se présentent comme des modèles à suivre, de même que celles d'un genre qui a prospéré pendant tout le siècle en exploitant cette sollicitation « oculaire » (Théophile Gautier) : la féerie. Du « pyramidal » succès du *Pied de mouton* de Martainville et Ribié (1806) aux non moins célèbres *Pilules du Diable* d'Anicet-Bourgeois, Laurent et Laloue (1839), jusqu'aux spectacles les plus abracadabrants et désopilants mis en scène avec tous les procédés de l'enchantement par les spécialistes du genre, les frères Cogniard (*Les Sept châteaux du Diable* de Dennery, 1844 ; *La Biche au bois*, 1845), la féerie devient un genre expérimental où le comique mêlé cette fois au merveilleux sert les autres genres en leur apportant sa parfaite maîtrise de l'espace, l'art de manipuler les objets et de leur donner une fonction scénique. Jusqu'à la fin du siècle encore la féerie tient ce rôle avec des pièces comme *Le Roi Carotte* de Sardou (1872), en jouant aussi de l'émerveillement scientifique avec *Le Voyage à travers l'impossible* de Dennery d'après Jules Verne (1882). On sait aussi l'écho poétique que cette écriture trouve dans une œuvre que Flaubert rêve de donner à la scène : *Le Château des cœurs*, chez Jean Richepin ou Théodore de Banville, et plus généralement la place qu'elle a prise dans l'éveil de l'écriture symboliste au théâtre (Maurice Maeterlinck, *L'Oiseau bleu*, 1909).

La féerie était jouée dans la plupart des théâtres du boulevard du Temple, mais deux d'entre eux ont contribué à donner plus spécialement à sa mise en scène

poésie, amplitude et maîtrise de l'espace : le Cirque-Olympique et le théâtre des Funambules. Le Cirque-Olympique, sous la direction des Franconi pendant la première moitié du siècle, et qui prolongea ses activités jusque sous le second Empire, donnait, avec des chevaux pour principaux acteurs, des mises en scène imaginatives dans des pièces à grand spectacle. En reconstituant souvent de grandes batailles, elles servaient non seulement de chroniques militaires (Hapdé et Cuvelier, *La Bataille d'Aboukir ou les Arabes du désert*, 1808), mais encore habituaient le regard à la lecture de mouvements scéniques étudiés, ne serait-ce qu'avec les effets de masse de nombreux figurants. Situé dès 1807 au cœur même du boulevard du Temple, le Cirque-Olympique mettait en scène, sur son immense piste circulaire entourée de deux étages de galeries, des pièces où le pathétique se trempait dans le spectaculaire des acrobaties, le grandiose des cavalcades et des fusillades. Pas très loin de là, le théâtre des Funambules, à l'inverse, dans une petite salle incommode et sur une scène étroite, donnait aussi des féeries. L'art de la pantomime et du mimodrame y fut porté à une manière de perfection. L'artisan de cette réussite, saluée par tous les intellectuels du temps, était le mime Gaspard Deburau dont le flegme lunaire rendait délicates les inventions les plus bouffonnes, et poétiques les plus incongrues (*Arlequin et l'œuf d'or*, 1830).

Enfin, dans cette mise en place, pour le public le plus élargi, d'une école du regard, le rôle des dioramas, des panoramas et de l'ensemble des spectacles d'optique à la mode dès le début du siècle a été de première importance. Bien que Servandoni en ait, au XVIIIe siècle, déjà lancé l'usage, ils prennent une telle place dans les loisirs quotidiens des Parisiens qu'ils n'ont pas manqué, par leur caractère de réalisme méticuleux accentué encore par des jeux de mouvements et de lumières, d'influer directement sur la mise en scène de tous les théâtres. Le spectateur, enfermé dans ces rotondes, rencontre, dans un regard circulaire, un spectacle qui lui offre les plus belles architectures et les paysages les plus pittoresques. Le monde s'appréhende ici d'un seul coup avec les trompe-l'œil d'un spectacle qui restitue à la fois les espaces lointains et le passé historique dans le cercle d'un regard qui donne l'illusion de les maîtriser. C'est le cas avec des scènes intitulées, par exemple, *La Basilique de Rome*, *Le Tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène* ou *Les Principales Scènes des mémorables journées de Juillet*. De cette fascination, les décorateurs et peintres de théâtre jouent avec habileté. Cicéri, le plus expérimenté d'entre eux, s'inspire de Daguerre, le maître des effets d'optique, et collabore avec lui. L'éruption du Vésuve, qui faisait le succès du Diorama en 1828, se transporte directement sur la scène de l'Opéra pour servir d'épilogue à *La Muette de Portici* et contribuer à son succès. S'élabore ainsi une esthétique du « clou » visuel en surimpression du pathétique et de la violence de situations paroxystiques.

Un ensemble de conditions favorables permet de la sorte, dès le début du siècle, d'intégrer la pensée d'une mise en scène à l'écriture habituelle du théâtre. Cette tendance, déjà à l'œuvre dans les premiers mélodrames de Pixerécourt, tisse de nouveaux réseaux d'imaginaire entre l'image et le texte et change la nature de la réception théâtrale. Elle est aussi assortie, ce qui nous échappe aujourd'hui, d'une valeur à la fois humaniste et didactique, comme, encore à la fin du siècle, le relève Becq de Fouquières dans son ouvrage sur *L'Art de la mise en scène* : « Les foules qui

montent des ténèbres à la lumière et qui des bas-fonds de l'humanité s'élèvent à toutes les jouissances d'une vie sociale supérieure ne savent pas voir par les yeux seuls de l'esprit et sont dominées par les sensations directement perçues par les organes de l'ouïe et de la vue... » Que les moyens employés pour parvenir à ces fins nous paraissent aujourd'hui naïfs ou grandiloquents n'enlève rien à cette attente de l'illusion alors esthétiquement vécue comme une fin en soi. Ce n'est qu'à la fin du siècle que le regard exigera d'avoir une autre portée. Pour lors, le théâtre du XIX[e] siècle, pour combler l'attente de ses spectateurs dans l'art de la scène, mise essentiellement sur le picturalisme des décors et le jeu des acteurs.

La scénographie des boîtes à illusions des théâtres à l'italienne dispense pendant tout le siècle le meilleur de ses enchantements en liant son destin, dès la Révolution et l'Empire, à la peinture qui est, à ce moment de l'histoire, l'art de référence, la pierre de touche de tous les autres, celui qui donne les orientations majeures. Le théâtre prolonge de la sorte la hiérarchie picturale de l'époque qui plaçait au sommet le « grand genre » de la peinture d'histoire. Le manteau d'Arlequin des théâtres délimitait idéalement aussi un cadre dans lequel pouvaient s'animer les sujets d'histoire et où l'harmonie des paysages pouvait être traitée dans les proportions de la réalité. Les décors de théâtre deviennent des œuvres majeures dans tous les sens du terme. Après Gué, Dégotti et surtout Cicéri, le grand rénovateur de la décoration théâtrale au début du XIX[e] siècle, des peintres-décorateurs de renom travaillant dans d'immenses ateliers se consacrent entièrement à ces réalisations d'envergure : Philastre et Cambon, Séchan, Feuchère, Despléchin, Diéterle... Quant aux peintres de chevalet, qui conçoivent aussi parfois des décors (Isabey, Delaroche), ou de remarquables costumes (Devéria, Boulanger), leur peinture fixe parfois dans l'emphase ou le sentimentalisme des gestes de plus en plus « théâtraux » (Laurens).

Dans la salle, d'autre part, l'ensemble des loges, dans une série d'encadrements de même nature, plus petits mais démultipliés, donnait à voir le spectacle social dans toute sa diversité. Dès 1818-1822, l'éclairage au gaz, qui supplante celui des quinquets, donne plus de luminosité, exige des peintres plus de précision dans la confection des décors et avive, dans la salle, la brillance de la vie sociale. Pendant la durée du spectacle, la salle reste éclairée. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire rappelait qu'au théâtre le lustre lui avait « toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette ». Ce ne sera, en fait, que quelque temps après l'apparition de l'électricité, dans les années 1880, que le noir se fait dans la salle, avec Antoine, qui reprend l'expérience tentée par Wagner à Bayreuth. Antoine, pour la première fois, concentre l'attention sur la scène seule. Jusque-là, avec des variations de l'Opéra aux théâtres des boulevards, le spectacle théâtral est vécu de façon fragmentée. Dans cette logique, l'écriture scénique est naturellement amenée à amplifier la fonction esthétique du « tableau » telle que l'avait définie Diderot. Cette façon de procéder cumulait les avantages. En effet, la division en tableaux permettait d'entrer d'emblée *in medias res* plusieurs fois de suite dans une même pièce et de terminer chaque tableau sur un suspens très marqué. En outre, la fragmentation, en dissociant nettement le temps du spectateur de celui de la fiction, permettait d'échapper plus facilement aux chronologies trop contraignantes

en étalant une intrigue sur de longues années. Elle facilitait en outre la description de différents milieux sociaux et le soin apporté au pittoresque et à la couleur locale historique. L'inconvénient était peut-être de proposer un temps historique ou fictionnel discontinu, scandé par les temps forts de situations d'exception. Cet enchâssement de « scènes à faire » transmue l'histoire en un récit pittoresque et descriptif privé le plus souvent de méditation sereine sur l'homme.

À la place, s'épanouit une perception sensible et esthétisante de l'Histoire. L'émotion, qui facilite la lecture d'images fortes légitimant l'événement décrit, tient lieu, en somme, de philosophie. Et ce tout au long du siècle, de *Charles le Téméraire* de Pixerécourt (1814) à *L'Aiglon* de Rostand (1900), en passant par *Charles VII chez ses grands vassaux* de Dumas (1831) ou *Patrie* de Sardou (1869). Dans l'ensemble des drames, historiques ou contemporains, cette propension à aligner des tableaux disposés bord à bord élude certes la peinture des caractères au profit du rendu de situations exacerbées où se jouent les conséquences de passions ultimes ; mais s'établissent, en contrepartie, des liens de connivence, illustratifs ou symboliques, entre les décors, les situations et les passions. Par exemple, dès les mélodrames de l'Empire le châtiment du traître s'accompagne le plus souvent d'une catastrophe naturelle (éruption de volcan, inondation, avalanche, explosion de forteresse...) qui amplifie cette esthétique scénique du « clou », déjà évoquée, point d'orgue commun au pathétique et au spectaculaire.

Le vocabulaire poétique du décoratif amplifie la porosité des genres propre à l'esthétique romantique pour l'étendre non seulement à la peinture et à une musique omniprésente, mais aussi à l'ensemble des autres arts dans la quête souvent inavouée d'un spectacle total tel que chercha à le réaliser Wagner. D'autre part, si les acteurs romantiques ont ainsi appris à occuper l'espace scénique, c'est probablement à l'expérience des danseurs et à l'art du ballet, en plein renouveau à l'époque romantique, qu'ils le doivent. Dans le premier quart du siècle, en effet, les livrets d'opéra et la quasi-totalité des mélodrames étaient pourvus d'intermèdes dansés. Sur les scènes du mélodrame, c'était le maître de ballets (Aumer était de loin le plus inventif), dont le nom figurait sur la brochure avec celui du musicien, qui souvent, en couple avec l'auteur, faisait fonction de metteur en scène. L'apprentissage de la maîtrise de l'espace s'acquiert de la sorte avec la fréquentation des danseurs ; la description didascalique de ces « ballets d'action », dans l'esprit des ballets-pantomimes de Noverre, fournit beaucoup d'indices à ce sujet. À l'époque romantique, les ballets deviennent des spectacles autonomes et quittent les pièces de théâtre, mais le pli était pris, l'espace maîtrisé. Cette entreprise de renouvellement, soutenue par des écrivains, en particulier par Gautier, est le fait de danseuses au talent exceptionnel comme Fanny Elssler, Marie Taglioni ou Carlotta Grisi. Les dominantes de l'art romantique au théâtre, c'est tout autant le triomphe du verbe poétique avec *Hernani* que celui de la poésie du mouvement avec *Giselle* (1841). En définitive, ce dernier spectacle avait montré que le corps seul pouvait tenir un langage autonome et, porté par l'élan de la musique ou du silence, raconter une histoire qui se lisait dans l'espace.

Cette leçon majeure, les grands acteurs romantiques, formés pour la plupart à l'école de la pantomime et du mélodrame, l'ont tôt apprise et retenue. Au lieu de

réciter un texte, de tenir un rôle ou un emploi, ils jouent d'abord des situations et créent l'émotion par des gestes et des attitudes. Ils n'hésitent plus alors à quitter la diction traditionnelle et une gestuelle fortement codée pour adopter un jeu proche des manières du quotidien – ce qui, dans les débuts, surprend, comme on peut le lire, le 21 juin 1835, dans le *Courrier des théâtres* de Charles Maurice : « Plus de tenue, plus de noblesse, plus d'élégance, plus de diction, plus de costume. Plus rien de ce qui rendait l'art difficile et le succès flatteur. On s'est présenté naturellement sur la scène, on s'y est assis sur les tables, sur les bras des fauteuils, on s'est couché en parlant, on a tourné le dos au public, on s'est peigné avec les doigts, on a joué sans rouge, on a laissé croître barbe et moustaches, on a adressé la parole aux loges au beau milieu d'un rôle, enfin, on a été nature. »

Si le mot « nature » prend dans ce texte tant d'importance, c'est qu'il exprime le besoin de sincérité dans le jeu, en même temps qu'il indique comment le corps de l'acteur s'est alors libéré pour exprimer la totalité de son être. Le langage du corps intensifie de la sorte des effets dramatiques qui ne passent plus désormais seulement par les mots. Dans *Richard Darlington* de Dumas, Frédérick Lemaître, jouant un ambitieux, s'empêtre les pieds dans l'écharpe de sa femme qu'il vient de défenestrer ; ou bien Marie Dorval, au dénouement de *Chatterton*, fait glisser Kitty Bell à la renverse sur la rampe d'un escalier. Lorsque enfin, pour Dorval, par exemple, il s'agissait de parler, « de la phrase la plus simple, d'une interjection, d'un "oh !", d'un "Mon Dieu !" elle faisait jaillir des effets électriques, inattendus, que l'auteur n'avait même pas soupçonnés. Elle avait des cris d'une vérité poignante, des sanglots à briser la poitrine, des intonations si naturelles, des larmes si sincères, que le théâtre était oublié et qu'on ne pouvait croire à une douleur de convention » (Gautier, *Histoire du romantisme*).

Il s'agissait bien en somme, pour cette école d'acteurs, de faire oublier jusqu'aux conventions du théâtre en créant entre le spectateur et l'artiste un fort courant émotionnel. Cette souplesse de jeu permettait, même à une actrice de l'ancienne génération comme Mlle George, de jouer indifféremment *Athalie* ou *La Nonne sanglante* (Anicet-Bourgeois et Mallian, 1835). De la même façon, comme le rappelle encore Gautier, Rachel métamorphosa la tragédie : « Un rôle est pour elle, écrivait-il, une statue qu'elle sculpte dans le bloc épais des alexandrins... » (*Histoire de l'art dramatique en France*, II). Ce qui n'empêcha pas non plus Rachel de donner à la prose de Scribe, en jouant *Adrienne Lecouvreur* (1849), une transparence racinienne.

Cette ductilité dans le jeu pousse aussi les acteurs à s'identifier à leurs personnages et à gommer la distance qui sépare leur vie privée de leurs rôles en spéculant sciemment sur la confusion du réel et du vrai. C'est, en fait, le sujet même du *Kean* de Dumas (1836), panégyrique de l'acteur qui mieux encore qu'un auteur est apte à « arracher le masque à tout visage » (III, 14) en endossant « cette robe de Nessus, qu'on ne peut arracher de dessus ses épaules qu'en déchirant sa propre chair » (II, 4). C'était encore le cas de Bocage qui colorait tous ses rôles de l'ardeur de ses convictions politiques. Dans *Le Château des Désertes* (1851), roman dédié à l'acteur McReady, George Sand montre ainsi le pouvoir initiatique du spectacle et la nécessité pour l'acteur de s'engager tout entier dans la représentation. L'important alors, écrit-elle, est « d'être créateurs et non interprètes serviles ».

Ce rôle de créateur que très tôt dans le siècle l'acteur assume et revendique jusqu'à se substituer à l'auteur (Talma, par exemple, n'hésite pas à corriger et à réécrire des parties entières des pièces qu'on lui propose) conduit peu à peu à une soumission servile des écrivains qui taillent leurs patrons dramatiques sur le tempérament d'un acteur (Sardou pour Sarah Bernhardt ou pour Réjane, Rostand pour Coquelin). De la sorte, la recherche éperdue de la sincérité finit par prendre le masque de l'histrionisme. Partant, pris dans le cercle vicieux d'une recherche effrénée du succès, ce théâtre, qui adule les acteurs, en arrive à surestimer ses moyens. Il étouffe, sans le savoir, par manque et par excès. Manque de lien avec la vie de l'esprit et l'innovation littéraire de son temps, excès d'une rhétorique verbale et visuelle élaborée en système clos. Dans un premier temps, une mise en scène libératrice, conçue autour des décors et du jeu de l'acteur, épousant les riches variations esthétiques du siècle, avait mis au jour un langage théâtral neuf qui mêlait l'illusion et la sincérité. Mais celui-ci avait, au bout du compte, montré ses limites : le cabotinage et l'expressivité.

LE SIÈCLE DE PYGMALION

Le regard critique que l'on porte aujourd'hui sur le XIXe siècle semble faussé par les clichés qui affectent encore le terme « romantique », l'apparente confusion des mouvements esthétiques qui l'agitent, et le retour offensif, au moment où il se termine, des artifices et des conventions. De fait, l'unité du XIXe siècle, du moins dans le domaine de l'esthétique théâtrale, se perçoit dans cette volonté de poursuivre et d'amplifier les tentatives esquissées dès 1750 par les philosophes, les théoriciens et les créateurs du drame. Les limites chronologiques des périodisations habituelles sont ici largement débordées par ce mouvement en rupture qui, amorcé au milieu du XVIIIe siècle, se prolonge au moins jusqu'à la naissance du cinéma et trouve sa cohésion dans la recherche conjointe du mouvement, de l'illusion et de l'émotion. Cette époque, qui exprime si fortement la volonté esthétique de donner vie aux statues figées du théâtre classique et, partant, de lier espace scénique et poésie dans l'invention d'une autre rhétorique des signes, pourrait, en souvenir de Rousseau qui relève un des premiers ce défi dans son *Pygmalion* (1762), être appelée le siècle de Pygmalion.

Cette quête d'un nouveau langage, à dater de la Révolution, a été menée tambour battant dans la douleur avec, dans les premiers temps, un vocabulaire guerrier, car il s'agissait rien moins que d'opposer un système de représentation à un autre. Les enjeux étaient donc à la fois politiques et esthétiques et les batailles menées parfois si confuses qu'elles ne peuvent être réduites à une simple opposition entre classiques et romantiques. D'autant qu'un nouveau public arrive qui, peu soucieux des règles et des conventions, brûle les étapes et réclame des œuvres menées à l'énergie et pétries d'émotion. Mais ces auteurs « populaires » ne parviennent pas à faire reconnaître leurs pièces dans les cercles d'une aristocratie littéraire continuellement ralentie par les *impedimenta* des traditions d'écriture et des convenances sociales. Ce décalage marginalise le boulevard du Crime, enclave murée de théâtres dans

laquelle pourtant surgissent toutes les innovations scéniques. Les liens existent mais se nouent malaisément entre ces deux sphères d'influence, entre romantisme plébéien et romantisme aristocratique. Ils échangent leurs théâtres et leurs acteurs mais sont rarement en synchronie. C'est ainsi que le romantisme hugolien cherche désespérément à conjuguer les audaces scéniques du boulevard avec la primauté littéraire du texte versifié. La nature et le statut du texte de théâtre, ses rapports avec la scène, constituent bien, au fond, le point nodal des tensions. Aussi, après la solution extrême d'*Hernani*, le mouvement se fragmente, cède à des tentations diverses, d'ordre esthétique et politique, se fourvoie parfois dans des impasses sans pouvoir dépasser ses contradictions pour construire une synthèse décisive. Mais, en somme, pour tous, l'essentiel a été de militer pour des esthétiques composites, un taraudage et une restructuration des formes dans laquelle la musique, la pantomime, la danse, l'inspiration comique et la parodie ont pris une bonne part. Même la réaction réaliste, inspirée de Scribe, en insistant sur la valeur de l'intrigue au théâtre et sur la nécessité d'une « pièce bien faite », n'altère pas cet esprit. Mais à nouveau, par ce biais, c'est une autre forme de normalisation qui prend le pas sur l'élan créateur. Le siècle de Pygmalion, si prodigue de ses ressources d'illusion, n'a jamais cessé non plus de les entasser, parfois sans discernement, avant que le cinéma ne lui dérobe définitivement ses images. Ce théâtre, en fait, a toujours repoussé, au profit du seul exercice de la double virtuosité du langage scénique et de dialogues fournis (les « clous » et les mots d'auteur), le choix crucial entre l'indispensable et le superflu. En conséquence, il s'étiole de boulimie et de contentement, incapable de se dégager d'une esthétique profuse du faire-valoir, qui touche essentiellement les moyens techniques de la scène et des acteurs de plus en plus enfermés dans leur solipsisme de vedettes. Restaient préservées toutefois les conditions d'une survie et, pour quelques défricheurs, la volonté naissante de dire et de montrer autrement.

Le bilan, en effet, n'est pas négatif ; ce théâtre n'est pas frappé d'agénésie, comme on l'a si souvent affirmé. Au contraire, une simple ébauche d'inventaire révèle des richesses considérables, qui toutes marquent des avancées décisives. Malgré une ultime tentative de Rostand qui, dans l'esprit hugolien, souhaite la rédemption du théâtre par le vers, la rupture est à la fin du siècle définitivement consommée entre la scène et la littérature. En conséquence, pour l'écriture théâtrale, l'alexandrin, instrument obsolète, se range désormais au magasin des accessoires. La tragédie et la grande comédie en vers deviennent un patrimoine culturel ; la notion de genre a perdu ses contours.

Pour autant le drame ne s'est pas imposé comme une forme paradigmatique, tant il est protéiforme. À force de corroder les formes et de jouer de leur perméabilité, l'esthétique romantique a fini par les faire céder mais a refusé de substituer d'autres moules aux premiers. Ce sont les théâtres populaires qui, en définitive, ont proposé les formes les plus rigides, mais aussi les plus souples et les plus ouvertes : le mélodrame, le vaudeville et la féerie. C'est dans leur pratique que s'est imposée la nécessité d'une « mise en scène », langage nouveau qui transfère le pouvoir poétique du texte à l'espace et au jeu de l'acteur. À la fin du siècle, le metteur en scène rassemble les bribes éparpillées de cette écriture spatiale pour

codifier une grammaire nouvelle de l'apprentissage visuel et changer ainsi la perspective de la lecture des textes et de l'illusion théâtrale.

L'illusion précisément, depuis Diderot et Stendhal, n'avait jamais cessé d'être au cœur des théories et des pratiques du siècle de Pygmalion. Au fond, il s'agissait pour les auteurs, dans cette recherche de l'illusion, autant de perfectionner une écriture ou des conditions techniques de jeu que d'engager une réflexion d'ordre ontologique qui, au-delà des apparences, plaçait l'art théâtral dans une position privilégiée, ce que rappelle, avec des prémonitions rimbaldiennes, George Sand dans *Le Château des Désertes* : « [...] le jour où nous manquerons de l'illusion de la vue, celle de l'esprit nous manquera. Tout se tient : l'art est homogène, c'est un résumé magnifique de l'ébranlement de toutes nos facultés. Le théâtre est ce résumé par excellence... »

BIBLIOGRAPHIE

ALLEVY (Akakia-Viala) M.-A., *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle,* Paris/Genève, Droz, 1938 ; Genève, Slatkine Reprints, 1976.

BERTHIER P., *Le Théâtre en France au XIXe siècle,* Paris, PUF « Que sais-je ? », 1986.

DESCOTES M., *Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839),* Paris, PUF, 1955.

EL NOUTY H., *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle,* Paris, Nizet, 1978.

FULCHER J., *Le Grand Opéra en France : un art du politique (1820-1870),* trad. de l'anglais par J.-P. Bardos, Paris, Belin, 1988.

GIDEL H., *Le Vaudeville,* Paris, PUF « Que sais-je ? », 1986.

GINISTY P., *La Féerie,* Paris, Michaud, 1910 ; rééd. coll. « Les Introuvables », Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1982.

JONES M. H., *Le Théâtre national en France de 1800 à 1830,* Paris, Klincksieck, 1975.

KRAKOVITCH O., *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIXe siècle,* Paris, Calmann-Lévy, 1985.

LE HIR M.-P., *Le Romantisme aux enchères, Pixerécourt, Ducange, Hugo,* Amsterdam/Philadelphie, Johns Benjamins Publishing Co, 1992.

Mélodrame (Le), revue *Europe,* n° 703-704, novembre-décembre 1987.

NAUGRETTE F., *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène,* Paris, Le Seuil « Points-Essais », 2001.

PRZYBOS J., *L'Entreprise mélodramatique,* Paris, José Corti, 1987.

SABATIER G., *Le Mélodrame de la République sociale et le théâtre de Félix Pyat,* Paris, L'Harmattan, 1998, 2 vol.

THOMASSEAU J.-M., *Le Mélodrame,* Paris, PUF « Que sais-je ? », 1984 ; *Drame et tragédie,* Paris, Hachette supérieur, 1995 ; 2e éd., 2001.

UBERSFELD A., *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839,* Paris, José Corti, 1974 ; *Le Drame romantique,* Paris, Belin « Sup. », 1993.

Vaudeville (Le), revue *Europe,* n° 786, octobre 1994.

WILD N., *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de Livre, 1989.
YON J.-C., *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000.

Le théâtre et la mise en scène au XXe siècle

Jean-Pierre RYNGAERT

Le siècle naissant l'annonçait, le siècle finissant le confirme : la vraie révolution théâtrale du XXe siècle fut celle de la mise en scène. Elle a exercé son influence sur l'écriture dramatique, et la notion « d'écriture scénique », forgée ces dernières années, fait du metteur en scène un créateur à part entière. Le second bouleversement concerne les institutions et la mise en place, dans la seconde moitié du siècle, d'un réseau de théâtres et d'institutions culturelles subventionnées destinées à la création théâtrale et à sa diffusion ainsi qu'à l'accès au spectacle du public le plus large. Le rêve d'un « théâtre populaire », dont les signes sont multiples dès le début du siècle, était déjà ancien : la décentralisation théâtrale lui offre un cadre qui accompagne ses nouveaux avatars et autorise de nouvelles utopies. La littérature théâtrale proprement dite semble un peu en retrait par rapport à de telles innovations. Pourtant, le statut du texte a beaucoup évolué ; le genre théâtral au sein de la littérature et celui des genres dramatiques traditionnels à l'intérieur du théâtre ne servent plus du tout de références dans les dernières décennies.

Le drame est en crise à la fin du XIXe siècle ; le naturalisme et le symbolisme offrent des voies contradictoires que peu d'auteurs ou de metteurs en scène envisagent de concilier. Dans les dramaturgies européennes de l'entre-deux-guerres, les textes français ne sont pas ceux qui apparaissent comme les plus novateurs, ou les plus aptes à répondre au défi lancé par la scène. Plus tard, la grande secousse des avant-gardes des années 1950, résumée dans la formule du « théâtre de l'absurde », laisse des traces durables. La vague des nouveaux auteurs des années 1980 propose un éventail de formes dramaturgiques dont il est difficile de mesurer l'avenir, mais qui confirme, par la profusion des expérimentations, l'importance durable de l'écriture théâtrale. La fin du siècle laisse pressentir de nouvelles confrontations entre, d'une part, la littérature et la scène et, d'autre part, le théâtre et le spectacle, puisque la distinction est devenue nécessaire. La question du public, parfois au premier plan, parfois en toile de fond, est le premier repère de notre parcours historique.

LA QUÊTE DU THÉÂTRE POPULAIRE : ÉLARGISSEMENT DU PUBLIC ET INFLUENCE ESTHÉTIQUE

Si ce siècle n'a pas été celui de la création définitive d'un théâtre populaire, jamais on n'en aura autant parlé ; jamais on n'aura non plus cherché autant de solutions pour que le théâtre renoue avec le plus grand nombre. À coup sûr, la période est celle de la décentralisation théâtrale, de la création par l'État, sur tout le territoire, d'institutions culturelles permanentes et subventionnées. Les deux questions sont liées et se recoupent, l'élargissement géographique du public et les attaques contre le théâtre bourgeois pouvant faire croire que la popularisation du théâtre était advenue. Parfois, il ne s'est agi que de mirages, parfois d'avancées réelles, difficiles à confirmer dans des contextes économiques et politiques changeants, où le théâtre commercial continuait de toute façon à exister.

Les réflexions et les efforts entamés dès le début du siècle dépassent le cadre socio-économique. Les artistes expriment régulièrement la nostalgie d'un Âge d'or où les relations entre le théâtre et les spectateurs allaient de soi, s'inscrivaient dans la nécessité d'un art ancré dans la vie ordinaire de tous les gens. Parfois, leur quête explore l'utopie des grands rassemblements populaires, sur le modèle du théâtre grec ; parfois, elle épouse les méandres d'une réflexion sur le répertoire, se capillarise en rencontres particulières et en animations, éclate en des lieux parallèles et inattendus. Par soubresauts, le théâtre se rapproche de la politique ou s'en écarte, hésitant entre des fonctions morales ou didactiques, puis revenant à une conception de l'art plus proche des hautes sphères. Il arriva que, saisis par leur mauvaise conscience ou par la sensation d'un embourgeoisement coupable, des artistes aient honte de la recherche superficielle du succès et rêvèrent d'un travail en profondeur, au contact des spectateurs. Il arriva qu'ils s'assoupissent sous les lustres dorés de la République ou qu'ils s'épuisent en allers-retours entre les régions et les indispensables cercles de la capitale, éternels arbitres du talent. Des défroques politiques furent jetées aux orties ou réempruntées dans l'urgence.

Notre siècle a tout essayé de ces valses-hésitations pour que le théâtre échappe à l'isolement mortifère. Le public populaire changea bien souvent d'identité en fonction des discours. Fruste, il fallait l'éduquer ou, bon enfant, l'amuser ; mieux, il fallait le cultiver au sein de la République. Découvert « non-public » un beau matin de 1968, il devenait urgent de lui redonner une existence et de ramener des spectateurs dans les salles ; s'ils étaient politisés, le théâtre pouvait les aider à réfléchir et à agir ; non-politisés, à les convaincre. Les traces de ce travail sont durables, sur le plan des institutions comme sur celui de l'esthétique. La représentation théâtrale s'organise différemment, trouve une place hors des théâtres ou au cœur de la Cité. Les stratégies déployées en direction du spectateur, pour s'en rapprocher en le faisant venir à soi ou en allant vers lui, mêlent les considérations idéologiques aux aspirations artistiques.

Dès le début du siècle, la question des institutions est abordée. Il s'agit presque toujours de rompre avec des modèles désuets, d'échapper à un théâtre de digestion,

de renouer des liens avec un public populaire. Romain Rolland expose les principes d'un théâtre qui s'éloignerait des traditions bourgeoises. Il donne une série d'articles à la *Revue d'art dramatique*, publiés par Charles Péguy en 1903 dans ses *Cahiers* sous le titre « Le Théâtre du peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau ». En janvier 1900, dans la même revue, Octave Mirbeau consacre un article au théâtre populaire où il indique que la France est le seul pays à ne pas en disposer et organise un concours sous forme de projets examinés par un jury de grands écrivains. Le texte retenu, celui d'Eugène Morel, examine en détail tous les aspects de la question : abonnements, musique, transports, bals et fêtes, répertoire, bâtiments, administration. Cinquante ans à l'avance, il est l'exacte préfiguration du Théâtre national populaire fondé par Jean Vilar en 1951, comme le fait remarquer Jean-Jacques Fouché dans *La Décentralisation théâtrale 1* (1992). Le lauréat du concours aborde la question dans son ensemble ; le projet se penche à la fois sur ce qui pourrait être joué, et sur les difficultés que le public ordinaire éprouve à se rendre dans les salles, pour des raisons pratiques mais aussi parce que « le peuple n'ose pas aller dans un bon théâtre. Il croit que ce n'est pas fait pour lui. Il n'y est pas à son aise. Il n'y va pas. Il faut que le théâtre aille à lui... ». Le problème qui tourmentera bien des artistes et des directeurs est déjà posé, comme la question du bâtiment susceptible de supprimer la ségrégation entre les spectateurs. Cette revendication scénographique restera permanente chez ceux qui mettent en avant l'égalité physique devant la scène, indispensable à l'égalité du regard et à celle de la réception.

Au fil du siècle, projets, polémiques et aventures artistiques vécues feront le lien entre les intentions idéologiques ou culturelles et la possibilité réelle de leur exécution, lançant ainsi les bases d'une véritable esthétique du théâtre populaire, toujours présente à notre mémoire. Ainsi, pour Maurice Pottecher, fondateur du Théâtre du Peuple de Bussang en 1895, le public est celui des vallées vosgiennes, rassemblé à l'origine les dimanches d'été dans un théâtre de bois d'environ mille places. Ce théâtre, toujours en activité aujourd'hui, est cependant construit sur un terrain qui appartient aux Pottecher, non loin de l'usine familiale ; il est donc fréquenté à l'origine par les ouvriers, par les bûcherons du cru, mais aussi par « tout le monde », puisque Pottecher entend « réunir sur les bancs du théâtre le premier des philosophes de la nation et le dernier des portefaix des Halles, le financier le plus opulent et le plus dénué des traîne-misère ». Une grande partie des acteurs occasionnels vient du village, sort donc du public pour prendre en charge les spectacles offerts à ce même public.

Firmin Gémier conçoit un modèle opposé, celui d'un théâtre national ambulant (trente- sept voitures tirées par des tracteurs à vapeur !) destiné à aller au-devant du public à la manière des cirques. L'entreprise est trop coûteuse pour durer, mais elle confirme le désir d'une forme de décentralisation, avec ici le projet de concurrencer les organisateurs de tournées privées sur leur propre terrain. Jacques Copeau, quant à lui, s'installe en Bourgogne de 1924 à 1929 et pose dès cette époque les jalons et les principes de ce que sera la première décentralisation. Même annoncée, elle constitue une véritable révolution. Sous l'impulsion de Jeanne Laurent, sous-directeur des spectacles et de la musique à la Direction générale des Arts et Lettres, et grâce à son obstination, entre 1945 et 1951, une série de décrets et

d'ordonnances donnent le coup d'envoi à l'aventure de la décentralisation dramatique. Par une décision politique, qui n'a pas été exempte de tergiversations et de retours en arrière, ni d'arrière-pensées jacobines, l'État décidait de créer des centres dramatiques nationaux et d'en confier la responsabilité à des directeurs, ordinairement metteurs en scène. Les premiers centres nationaux sont créés en 1947, à Colmar puis à Strasbourg (Roland Piétri), à Saint-Étienne (Jean Dasté), à Rennes (Hubert Gignoux), à Aix-en-Provence (Gaston Baty). En 1998 ils sont vingt-sept, ainsi que neuf centres dramatiques régionaux et cinq théâtres nationaux. Les centres dramatiques pour l'enfance et la jeunesse sont au nombre de six. Des scènes nationales, plutôt chargées de la diffusion, ainsi que des « théâtres missionnés », d'origine récente, complètent le dispositif.

Les centres dramatiques étant dotés de subventions, en échange ils sont redevables d'une somme de prestations, rassemblées dans un cahier des charges, qui définissent leur mission au sein du groupe social, notamment en termes de création et de soutien à la vie théâtrale de la région d'implantation. Ce modèle a gouverné toute la seconde moitié du siècle, et permis au théâtre de se développer dans le pays sans que les obligations économiques pèsent trop lourdement sur la création artistique. La volonté de l'État qui s'exprime par une aide financière et par le développement progressif d'un réseau théâtral que viennent compléter les maisons de la culture et les centres d'action culturelle, aujourd'hui les scènes nationales, obéit à plusieurs objectifs. Il s'agit de rétablir une sorte d'égalité géographique en diminuant les privilèges, souvent exclusifs, de la capitale ; de rendre accessible la culture au plus grand nombre, en offrant des spectacles dans les lieux qui en étaient privés, et de rendre abordable le prix des places. Dès les origines, le théâtre décentralisé s'oppose dans ses principes à l'hégémonie parisienne et au théâtre commercial dont les tournées dans les villes françaises sont souvent le seul écho d'une quelconque activité dramatique.

La question du public revient en permanence. Dans notre mémoire collective, le modèle grec laisse une image impressionnante. Lors de grandes fêtes données trois fois par an en l'honneur de Dionysos, le théâtre était offert légalement aux pauvres par les riches, au sein de la Cité, à la fois ville et État, municipalité et nation. Essentiellement festif, ce théâtre était gratuit pour tous les citoyens, les plus pauvres étant même subventionnés par l'État quand un droit d'entrée fut institué pour faire face à une trop forte affluence. Bien qu'une telle organisation soit désormais difficile à imaginer, ce public le plus large possible, rassemblé librement pour des célébrations citoyennes et, dans ce cas particulier, également religieuses, demeure un exemple fondateur pour les théoriciens et praticiens français. La réalité prend d'autres aspects en fonction des projets et des utopies, selon qu'elle s'ouvre à la politique ou emprunte les chemins de la morale, selon qu'elle entend rassembler ou diviser les spectateurs.

Car, accolé à « théâtre », le mot « populaire » demeure équivoque. Il peut prendre des connotations péjoratives ou en tout cas paternalistes, comme chaque fois que l'on met en avant un type de théâtre qui s'adapterait à un public particulier, comme si le théâtre ordinaire (« théâtre élitaire pour tous » dira d'ailleurs Antoine Vitez) ne lui était pas destiné. Il est difficile de tenir les deux bouts de la chaîne, celui

d'un théâtre qui défend un projet artistique de grande envergure et celui d'un théâtre qui vise à élargir la base de son public. Ambitieux, le *Manifeste des Amis du Théâtre Populaire* en proposait la définition suivante en 1955 : « Un public de masse, un répertoire de haute culture, un art de la scène libéré et exigeant. »

Selon qu'elle est imposée par le haut ou qu'elle naît du mouvement populaire, la culture change de sens. Des valeurs morales ou humanistes, des objectifs de formation et d'éducation ont souvent présidé à ces projets de rassemblement. En revanche, la réappropriation populaire de la culture est plus rare et fut, par exemple, une des visées du Front populaire. Plus offensifs, poursuivant un projet idéologique d'agitation et de politisation des masses populaires, les Allemands Piscator (1893-1966) et Brecht (1898-1956), essentiels dans les années 1930, théorisèrent de leur côté la question du public. Pour eux, les spectacles ne visent pas à produire l'unanimité, mais, en faisant surgir conflits et contradictions, mettent le public face à un théâtre de nature à provoquer des débats et des prises de conscience.

Les syndicats et les comités d'entreprise furent associés aux grands moments de la décentralisation. Jean Vilar au TNP, ainsi que la plupart des directeurs des centres dramatiques, entretinrent des relations suivies avec des organisations capables à la fois de relayer la billetterie, d'assurer le transport des spectateurs et de faire de la sortie au théâtre un événement communautaire. La revue *Théâtre populaire* et l'association « Les Amis du TNP » offraient d'autres supports qui facilitaient réflexion et débat. Les soirées à Chaillot pouvaient devenir une fête dont le spectacle était l'essentiel, mais qui faisait cependant partie d'un ensemble : on pouvait s'y retrouver entre amis et collègues, dîner au théâtre, débattre avec les artistes après la représentation en sachant que son retour au domicile était assuré. Les questions d'intendance n'avaient pas échappé à ceux qui avaient compris que l'élargissement du public devait prendre en compte les conditions matérielles de la sortie, de la garde d'enfants au transport. Voilà pourquoi il reste de ces périodes le sentiment que de véritables familles s'étaient constituées autour de quelques théâtres, et que des relations suivies se tissaient bien au-delà de la représentation. L'appartenance à un groupe, la connaissance des artistes et de leur travail, les échanges sur la pièce, faisaient partie du plaisir et de l'intérêt de la soirée. On comprend mieux, avec le recul, comment des salles entières se reconnaissaient dans le travail scénique, guettaient les moindres allusions du texte, même classique, à la situation politique présente – par exemple la guerre d'Algérie – et applaudissaient en chœur au salut. Ces réactions, parfois critiquées pour leur unanimisme, ces grandes messes laïques du théâtre populaire, ont correspondu à une véritable ouverture des théâtres et coïncidé avec des situations politiques davantage susceptibles de rassembler le public autour de valeurs communautaires.

Le réveil fut d'autant plus douloureux à la fin des années 1960, quand on s'aperçut que les acquis de la décentralisation partaient en lambeaux et que ce processus s'accélérait à mesure que le public ne pouvait plus se reconnaître collectivement et solidairement dans les spectacles, au sein d'une société dont les valeurs étaient de moins en moins partagées. La reprise de l'organisation matérielle des soirées et de débats ne pouvait suffire à reconstituer un public plus individualiste, auquel des divertissements variés étaient aussi offerts. Tout ce sur quoi le théâtre s'était fondé,

du Front populaire aux mouvements de jeunesse, avait changé de sens. Plus grave, on découvrait, avec de nouvelles exclusions et une organisation sociale qui ne s'appuyait pas de la même façon sur la classe ouvrière, que le public populaire était, pour les optimistes, de nouveau ailleurs que dans les théâtres, et pour les pessimistes, qu'il y avait pratiquement toujours été.

Les formes de théâtre populaire ont eu cependant des conséquences durables du point de vue éthique et esthétique. À l'extérieur de la représentation, l'accueil, les débats, les animations, la formation, la restauration ou les fêtes ont créé des habitudes et des exigences. Pour les spectacles proprement dits, la recherche de la simplicité, le respect du texte, l'élargissement du répertoire aux grands classiques européens, le style de jeu, sont les signes d'une esthétique identifiable. Les mises en scène de Jean Vilar, qui servent d'étendard au travail artistique de la décentralisation des années 1950 et 1960, ne doivent cependant pas dissimuler d'autres expériences dont l'influence est certaine. Un seul exemple, celui de la scénographie, donne la mesure d'expérimentations qui, développées à partir de contraintes matérielles et d'enjeux idéologiques, ont fait évoluer considérablement la conception de l'espace et du travail scénique.

Le lieu théâtral et le renouvellement des dispositifs scénographiques sont étroitement liés à la question du public ; l'accès à la salle de spectacle, les séparations à l'intérieur de celle-ci, le type de contact avec la scène et ses conséquences pour la réception de la représentation, reviennent dans les débats du siècle. Ainsi, les bâtiments officiels, souvent construits au XIXe siècle – l'Opéra Garnier, par exemple, ou les théâtres municipaux des grandes villes – sont-ils stigmatisés pour leur décorum et l'effet qu'ils produisent sur un public rebuté par leur solennité architecturale. La salle à l'italienne, outre sa décoration luxueuse, ou en tout cas imposante, induit une ségrégation du public. Son organisation scénique hiérarchise le droit au regard en fonction du prix de la place et cautionne les hiérarchies sociales. Cependant, beaucoup de salles des années 1960 et 1970 ont reproduit les mêmes erreurs ou en ont commis de nouvelles. La plupart des maisons de la culture de l'époque Malraux, vastes et solennelles, ont été comparées à des cathédrales. Leur projet architectural est davantage soumis à une idéalisation de la culture qu'à une pratique populaire du spectacle. Quant aux salles dites polyvalentes, si leur forme en amphithéâtre annule les catégories de spectateurs, elles servent rarement un projet théâtral qui repose sur une véritable relation avec le public.

On comprend mieux pourquoi toutes sortes de solutions scéniques ont été essayées. Pottecher construit son vaste théâtre de bois au fond d'une vallée ; il l'adosse à une colline, de grandes portes coulissantes placées au fond du plateau créant à chaque spectacle un contact surprenant avec la nature, qui fait littéralement intrusion sur la scène au moment de leur ouverture. Copeau, Chancerel, et la première décentralisation qui se produit beaucoup en tournée, renouent avec le tréteau des anciennes formes populaires, celles du théâtre de foire ou des bateleurs. Aucune décoration inutile, aucune complication scénographique ne devrait troubler le contact direct avec le spectateur. Après la Seconde Guerre mondiale et le succès du festival d'Avignon que crée Jean Vilar, le plein air fait office de rassembleur dans les lieux de villégiature, sans vraiment résoudre la question scénographique. Les belles

nuits étoilées et la célébration des monuments anciens servent aujourd'hui davantage aux projets des offices de tourisme qu'à l'accueil de publics populaires.

En partie à cause de la médiocrité des locaux dont disposent les créateurs, en partie parce que ceux-ci veulent aller à la rencontre du public, les années soixante sont l'occasion d'une sortie radicale des théâtres hors des théâtres. Lieux de vie ordinaires et bâtiments désaffectés, églises, usines, abattoirs, cours de HLM, chapiteaux et la désormais célèbre Cartoucherie de Vincennes accueillent des spectacles provisoires ou des compagnies qui s'installent à demeure dans les friches urbaines ou aux franges de la cité, là où le public devrait se rendre plus facilement et sans timidité. Cette vogue du théâtre dans des lieux insolites a beaucoup contribué à modifier les scénographies et l'esthétique de la représentation. Elle n'a qu'en partie aidé à rencontrer un nouveau public, comme si l'institutionnalisation rapide des lieux de spectacle recréait les conditions d'une intimidation, et que les utopies des saltimbanques amoureux de l'éphémère ne correspondaient pas forcément aux envies de théâtre des populations. Depuis les années 1970 et 1980 et avec une accélération du phénomène, en renouant toujours avec de très anciennes traditions, on a donc fait encore plus proche et encore plus léger, en investissant les rues, les marchés, les lieux piétonniers, tous les espaces où le public rencontre du théâtre sans même s'y attendre. Dans des formes minimales, le théâtre de rue construit son espace en fonction du public et propose des fictions à ceux qui n'étaient pas forcément disposés à les recevoir. Dans des formes plus complexes, des compagnies investissent une ville entière, comme le « Royal de Luxe » qui offre à toute une population son *Histoire de France* (1991) ou les aventures de son *Géant* (1995) qui se promène dans des lieux familiers, devenus insolites sous le regard de ceux qui n'en croient pas leurs yeux. Dans une autre forme et pendant la durée d'une semaine, dans les années 1990, les *Allumées* de Nantes ont installé une série de villes étrangères dans la ville familière, rendant la population mi-spectatrice mi-actrice de son rêve de voyage immobile.

Deux curieux mouvements, qui se développent en parallèle, s'efforcent donc de répondre à un désir de rencontre du public populaire ou de l'élargissement du public. Il s'agit d'accueillir mieux et plus facilement une population qui se rend avec difficulté dans les lieux culturels établis, ou de sortir à sa rencontre, en allant toujours plus loin dans des spectacles qui se mêlent à la vie ordinaire, détournent la réalité quotidienne et s'imposent par effraction à un public qui ne savait peut-être même plus qu'il avait encore en lui un désir de théâtre. La question du répertoire est difficile à dissocier de cette évolution. Certains échecs sont mis sur le compte des textes, de leur absence ou de leur présence excessive, de leur caractère trop élitaire ou trop démagogique. En perte de repères, l'écriture dramatique change de statut et n'occupe plus la même place pour l'amateur. Les textes de théâtre connaissent une vie très éphémère, et, au lieu de visiter le cimetière des pièces mortes, comme le disait lucidement Henri-René Lenormand, nous nous arrêterons sur les grands changements de formes, notamment parce qu'ils imposent à la scène l'invention de nouvelles solutions.

ÉCRITURES DRAMATIQUES : VERS LA FIN DES MODÈLES

Il n'existe pas, tout au long du XXe siècle, une forme dramatique permanente qui serait emblématique de l'époque et servirait de genre de référence, comme la tragédie pour notre siècle classique ou le drame pour le XIXe. D'ailleurs, même dans cette perspective historique, la question du modèle mérite réflexion puisqu'on sait, par exemple, qu'un jeune auteur en quête de réussite dans les années 1630 avait intérêt à se mesurer à la pastorale ou à la tragi-comédie, à des formes souples et volontiers spectaculaires. Pour le XXe siècle, il est inutile de faire appel aux genres pour une quelconque tentative de classification des formes théâtrales ; on assiste au contraire à un affaiblissement progressif, voire à la disparition des catégories, si bien qu'à la fin du siècle, bien des dramaturges déclarent simplement écrire des « textes ». Le genre théâtral proprement dit reçoit de forts coups de boutoir, s'élargit à des formes très diverses ou accueille au cours des années des innovations si risquées qu'il en devient méconnaissable. Saisi par le roman, bousculé par les formes épiques, donc « romanisé » et « épicisé », le drame de la fin du XIXe siècle abandonne au fil du temps la plupart des conventions qui constituaient son identité.

Un examen thématique des pièces, indépendant d'une réflexion sur leur composition, ne serait pas judicieux. Les transformations des structures dramaturgiques disent mieux les projets esthétiques et les façons différentes de saisir le monde. Cependant, si l'on traite largement des tendances plus que des particularités, il faut tenir compte des approches divergentes des spécialistes ou des professionnels et de celles du public, qui n'accepte parfois les innovations qu'après un temps considérable d'adaptation. Le lecteur cherche en vain l'intrigue d'une pièce dont l'auteur ne se soucie, lui, que de déconstruire la fable. Le théâtre, en tant que phénomène commercial, continue le plus souvent son chemin, et ne s'embarrasse guère des préoccupations innovantes des auteurs. Ainsi persistent tout au long du siècle les formes dramatiques les plus traditionnelles, comme autant d'échos rassurants de la permanence du théâtre-genre littéraire reconnu et à peu près immuable, ou du théâtre-recette digestive à ne modifier qu'avec prudence et quand la fréquentation du public commence vraiment à baisser. Cela explique pourquoi tous ceux qui s'opposent aux habitudes dramaturgiques, Antonin Artaud avant-guerre, ou bien les auteurs des années 1950 et tant d'autres qui jouent leur musique particulière en marge des symphonies ou des ritournelles, le font avec une telle violence, au milieu d'un paysage théâtral apparemment calme. L'importance de la scène et du théâtre comme système commercial fait que l'on ne s'attaque pas impunément aux règles de l'écriture théâtrale.

À cet égard, le modèle classique, même affadi ou dévoyé, nous a légué une forme post-aristotélicienne que le XIXe siècle a nommée la « pièce bien faite » et dont la paternité est attribuée à Eugène Scribe. Il s'agit d'un texte caractérisé par le formalisme strict de sa composition, par une progression serrée de l'action dont les motifs sont préparés, organisés et prémédités pour culminer d'abord à la fin de chaque acte, puis au dénouement. La scène centrale, appelée « scène à faire »,

regroupe les différents fils de l'action. Cette sorte de réussite formelle qui vise à agir efficacement sur le public engendre son contraire : on en voit vite les ficelles et on en mesure les limites ; celles, quand elles sont particulièrement « bien faites », d'un feu d'artifice de coups de théâtre, de quiproquos et de surprises soigneusement préparées et également reçues. Ce modèle, ou cet anti-modèle dramatique, mérite d'être pris en compte car il sert de patron, tout au long du siècle, à des pièces de boulevard, à des comédies légères, voire à des feuilletons télévisés dont les ressorts et les rebondissements ne risquent pas de surprendre quiconque ; puisqu'on en connaît les règles, ces textes plaisent et rassurent. La pièce bien faite limite la curiosité de ceux qui sont les plus sensibles au « métier » de l'auteur dramatique, à une fonction réduite à des savoir-faire mais que l'opinion prend parfois pour la spécificité du théâtre ; celle d'un art de pacotille qui obéit à des règles élémentaires sous l'autorité d'un auteur-démiurge régnant sur un univers de marionnettes.

La large diffusion et le succès de ce modèle méritent plus ample réflexion, dans la mesure où la pièce bien faite n'est finalement que la banalisation et la popularisation du drame classique, dont la crise profonde est un détonateur de la transformation des écritures théâtrales. Dans un livre essentiel, *Théorie du drame moderne, 1880-1950* (voir bibliographie en fin de volume), Peter Szondi analyse les fondements du drame et son évolution. La crise du drame et la façon dont auteurs et metteurs en scène s'efforcent de lui trouver des solutions constituent pour lui la clé indispensable à toute réflexion sur l'évolution des dramaturgies. Plus récemment, Jean-Pierre Sarrazac en reprend le postulat avec une perspective contemporaine, dans son livre *L'Avenir du drame.*

Pour Szondi, le drame se construisit à la Renaissance, quand l'homme « voulait se saisir et se refléter, par la seule reproduction des relations inter-humaines ». Partant de là, la façon dont l'écriture rend compte directement de ces relations, ou tente au contraire de faire intervenir des commentaires et des points de vue plus directement de l'auteur vers le lecteur ou le spectateur, est la ligne de partage fondamentale. Ce qu'il appelle « l'absolu du drame » obéit à un certain nombre de règles qui découlent de ce postulat. Parmi les traits caractéristiques de la forme dramatique, il retient en premier lieu la suprématie du dialogue, seul apte à reproduire exactement le rapport entre les hommes. Le dialogue pur exclut l'auteur, ou plutôt sa parole directe, de même qu'il exclut le spectateur, sinon comme présence muette, totalement passive, pas même destinataire d'un texte qui lui serait épisodiquement adressé, ou de simples mots d'auteur. Szondi voit en second lieu dans la scène frontale la forme scénique qui correspond le mieux au drame, constitutive de la séparation radicale avec la salle. Dans cette forme pure, l'acteur s'identifie totalement au personnage. « Primaire », le drame ne peut inclure la pièce historique. Troisième règle, le drame se déroule toujours au présent, ou plutôt il garantit une succession absolue de présents ; les scènes s'engendrent les unes les autres dans une logique totale.

Toutes les autres formes sont donc exclues du drame ou en menacent la pureté. Ainsi en est-il de toute intrusion narrative directe qui s'opposerait ou se mêlerait aux échanges fermés du dialogue, de tout appel au spectateur, de toute adresse, de toute intervention émanant du « moi épique », d'un auteur à l'identité soudain

devenue transparente. La même règle s'impose en ce qui concerne le projet scénographique, pour toutes les formes de « transition » qui menaceraient la séparation absolue entre scène et salle et seraient autant d'invites à la participation du spectateur autrement que par l'identification solitaire à la parole des personnages.

On conçoit que le drame, comme « forme poétique de l'événement inter-humain dans sa présence », existe rarement à l'état pur. Les auteurs qui l'abandonnent ou qui cherchent à le restaurer en en modifiant les conventions, ou qui y installent malgré eux leur propre voix en intervenant dans le déroulement de l'action interhumaine, contribuent à son affaiblissement ou à sa mise en crise. Szondi se réfère très peu à des auteurs français. Mais lorsqu'il s'intéresse par exemple à Tchekhov pour le début du siècle, il y remarque le refus de l'action et du dialogue, précisément deux des catégories essentielles à la forme dramatique. Les personnages de Tchekhov agissent peu et ont même du mal à agir ; ils conversent plus qu'ils ne dialoguent, ne s'engageant pas dans leurs répliques, laissant flotter les mots entre eux. Tchekhov introduit de cette façon un changement radical dans les principes dramaturgiques, annonciateur de bien des bouleversements des écritures contemporaines ; l'action devient secondaire, les événements ne découlent plus directement les uns des autres, les paroles échangées sont moins adressées ou mal adressées aux partenaires à mesure que des formes complexes du dialogue bouleversent les systèmes énonciatifs : autant de signes d'une évolution qui se mesure mieux à l'aune du « drame pur » de Szondi qui fournit des repères utiles à la compréhension de l'évolution du théâtre moderne et contemporain. Ainsi, pour le naturalisme, il retient surtout du théâtre de Zola l'intervention masquée de l'auteur, « narrateur épique » en visite chez ses personnages dont il a auparavant étudié le milieu.

NATURALISME ET SYMBOLISME, CONTRE LES EXCÈS DU « MÉTIER » DE L'AUTEUR DRAMATIQUE

L'opposition habituelle entre les deux esthétiques et les polémiques qui ont opposé naturalistes et symbolistes est moins féconde qu'on l'imagine. Dans les deux cas il s'agit surtout de balayer les formes usées ; les abus qu'engendre le « métier » d'auteur dramatique rompu aux trucs et aux ficelles font perdre le désir d'une parole propre. Pour Zola et les naturalistes, l'artisanat de l'auteur, à la fin du XIX[e] siècle, est dénoncé comme l'impérialisme de ceux qui se servent de recettes pour occuper les scènes et entretenir le public dans de fausses certitudes et de mauvaises habitudes. La pièce bien faite est visée, mais il pourrait en être ainsi plus tard, au siècle suivant : le théâtre, qui n'en finit pas de vivre d'imitations et de fantômes, est paradoxalement rongé par un cancer secret qui le pousse à se mettre en question en ouvrant grand ses rideaux sur le monde, à récuser les artifices qui le constituent et à se livrer, en pleine lumière naturelle, à une réconciliation avec l'univers des vivants.

Derrière la quête du « vrai » et la recherche de la « vérité » s'abritent des esthétiques bien différentes. Le mot pourrait figurer dans la plupart des programmes de

rénovation théâtrale qui entendent tous débarrasser le théâtre de ses afféteries et de ses faux-semblants, comme si un projet régulier de grand nettoyage avait inévitablement pour ambition de faire entrer « la vie » sur le plateau. Cette exigence de « vie » se construit à partir du sentiment, commun à tous les théoriciens, de l'essoufflement et du radotage des auteurs qui les précèdent, d'une absence de nécessité des sujets, d'une extinction des exigences éthiques.

Cette quête obstinée de la vie prend des formes différentes tout au long du siècle, du naturalisme des origines au théâtre du quotidien des années 1970, en passant par les résurgences régulières d'un réalisme social à la Salacrou. Qu'il s'agisse de faire parler enfin ceux qui n'y ont jamais eu la parole, d'ouvrir la scène à des lieux qui n'y sont pas habituellement représentés, d'en appeler à la tranche de vie ou à l'effet de réel, il est presque toujours question de rattraper un retard, de corriger un handicap, de faire œuvre généreuse en accueillant des mondes qu'on estime négligés. De tels programmes conjuguent parfois la transformation des œuvres et la rénovation de la mise en scène et du jeu de l'acteur, ce qui ne saurait être excessif devant l'ambition déclarée.

Dans ses écrits théoriques, aussi bien la préface à sa pièce, *Thérèse Raquin* (1873), que *Le Naturalisme au théâtre* (1881) et *Nos auteurs dramatiques* (1881), Zola appelle au renouveau du théâtre dont il critique l'esprit de routine. Réfutant le théâtre de l'illusion et du mensonge, il se livre à un jeu de massacre contre le drame qui agonise, « qui meurt d'extravagances, de mensonges et de platitudes » ; il n'exprime aucune indulgence pour le mélodrame, « ce fils bourgeois du drame romantique ». Après avoir renvoyé dos-à-dos la tradition classique et la tradition romantique, non sans accorder à cette dernière le mérite d'avoir conquis la liberté dans les luttes de 1830 et de s'être débarrassée de l'emprise des classiques, il distingue devant lui et pour sa génération un espace immense « où chacun peut étudier et créer à sa guise » ; il propose de remplacer toute école et toute formule simplement par « la vie », qui sera l'unique moteur du drame « moderne et réel », si celui-ci doit survivre. Mais comme il sait qu'au théâtre, « dernière citadelle du mensonge », les innovations sont délicates, il s'attend à ce que cette prise de conscience prenne du temps et réclame beaucoup d'efforts.

Cet « accouchement du vrai » qu'il repère dans tous les autres arts, il l'appelle de ses vœux pour le théâtre quand il se risque lui-même à porter à la scène son roman de 1867, *Thérèse Raquin*, ou une pièce originale comme *Les Héritiers Rabourdin* (1874). En décidant de ne s'intéresser qu'au « vrai », le théâtre naturaliste crée un courant d'air et amène toutes sortes de sujets nouveaux, il fait place à d'autres classes sociales que l'aristocratie et la bourgeoisie, à d'autres lieux que ceux traditionnellement privilégiés par le répertoire : « Le carré des Halles centrales [...] l'intérieur d'une usine, l'intérieur d'une mine, la foire aux pains d'épice, une gare, un quai aux fleurs, un champ de courses, etc. Tous les cadres de la vie moderne peuvent y passer. » Ce programme ambitieux s'accompagne, comme c'est le cas pour le roman, de l'étude de ces milieux en rapport avec le comportement des personnages qui les peuplent.

Les détracteurs des théories naturalistes leur opposent deux types d'arguments : d'une part, dans sa quête de vérité le naturalisme privilégierait à outrance l'accu-

mulation de détails, manifestant ainsi une sorte de naïveté devant la complexité du réel ; d'autre part, en ouvrant le champ de ses investigations à des milieux délaissés il s'exposerait à faire trop de place à l'horreur et à la crudité, à manifester de la complaisance par rapport aux situations scabreuses. Ce qui était contesté pour le roman l'est encore davantage quand il s'agit de la scène, où les décors prennent le relais des descriptions (Zola parle à ce sujet de « descriptions continues ») et où des acteurs donnent aux personnages leur poids de chair. Pour Zola, d'ailleurs, il ne s'agit plus de « jouer » mais bien de « vivre » devant le public, et cette exigence est mal perçue par tous ceux, épris de convention, qui ne voient dans une telle esthétique que l'étalage osé de bassesses.

Pour qui se limiterait aux intentions, il y aurait pourtant aujourd'hui peu à contester. L'usage de « détails vrais » ne transforme pas forcément l'espace scénique en un bric-à-brac informe, et l'on peut, à travers les « effets de réel », en se référant à Brecht, faire percevoir le monde avec des moyens de théâtre. Quant aux accusations d'immoralité, leurs excès les rend suspectes, si on songe par exemple à Rachilde, dramaturge symboliste pour qui « le mot de Cambronne (est) la plus haute expression de l'art naturaliste ». Il en est autrement si l'on considère les textes. La façon dont Zola défend ses œuvres n'est pas dépourvue d'ambiguïté. Enfermer le drame « dans la même chambre humide et noire » et entourer Thérèse de « comparses sots et inutiles, pour mettre, sous les angoisses [des] héros, la banalité de la vie de tous les jours » ne relève pas forcément de l'innovation dramatique. Certes, au cœur du drame, au comble de l'horreur, il arrive que Thérèse épluche une romaine, un torchon étalé sur ses genoux, mais des répliques comme celle de Madame Raquin : « Assassin de l'enfant, ose donc frapper la mère ! » (IV, 6), nous renvoient aussi vite, et quel que soit le milieu décrit, à un gros effet de théâtre, celui de la réplique qui fera mouche.

Le réel intérêt pour le vivant et pour « l'humain » ne dispense pas de l'invention de formes théâtrales. Il semble parfois que l'échec de Zola vienne d'une difficulté à échapper à l'organisation dramatique traditionnelle, à la mise en place, à travers une écriture continue, organisée en actes et en scènes, d'une intrigue machinée qui conviendrait aussi bien à un drame sans ambitions naturalistes. Du même coup se superposent deux façons de penser le théâtre : celle, programmée depuis une théorie extérieure à la scène, de l'installation d'un « milieu » et de personnages qui ne sont effectivement ni des « reines » ni des héros de cape et d'épée ; celle d'un canevas dramatique qui appartient à la tradition de l'intrigue, et aux ressorts qui l'accompagnent. Parfois, donc, le temps s'arrête pour suivre le rythme des petits boutiquiers et des gratte-papiers qui jouent interminablement aux cartes en échangeant des propos sans intérêt ; parfois, les nécessités de l'intrigue réveillent tout le monde pour un échange qui fait resurgir les ficelles qu'impose un dialogue chargé de faire avancer l'action. Peu de solutions intermédiaires s'offrent au dramaturge, du point de vue de l'espace et du temps, puisqu'il s'est inscrit malgré tout dans un découpage dramatique qui le force à relancer la machine quand elle s'enlise. Jean-Pierre Sarrazac a raison de regretter que Zola n'ait pas « osé le fragment », un découpage qui permettrait d'embrasser de manière polyphonique les exigences de l'action et celles de la peinture du milieu. Comme il s'agit toujours de l'un ou de

l'autre, parfois ce sont les ficelles qui deviennent trop visibles, parfois ce sont les obligations du manifeste naturaliste qui pointent leur nez, sans que cela fasse un théâtre vraiment différent.

Les hommes de théâtre symbolistes réagissent aux excès de matérialisme et de positivisme qu'ils reprochent aux naturalistes par une égale volonté de spiritualisme et la recherche paradoxale de « l'irreprésentable ». L'opposition est présentée comme totale, pourtant, Jean-Pierre Sarrazac a bien montré, en s'appuyant notamment sur Strindberg, que les deux voies n'étaient pas inconciliables. Citant Jean Jullien, directeur de la revue *Art et critique* (1889-1890), il regrette que celui-ci n'ait pas pu aller au bout de son rêve de réconciliation des deux esthétiques. L'histoire littéraire, en soulignant les excès des deux voies et en rappelant les polémiques, omet d'envisager une issue où les artistes réconciliés auraient forgé un théâtre idéal, puisque, comme l'écrit Jean Jullien, « le réalisme ne nuit en rien au féerique, [qu'] il en est le complément ; l'un est le jour, la lumière ; l'autre la nuit splendidement éclairée ; la beauté du jour ne détruit pas le charme de la nuit, l'un fait valoir l'autre ; ainsi le théâtre idéaliste doit vivre à côté du théâtre vrai, en attendant qu'un maître les affronte tous deux ».

Le théâtre symboliste dispose de peu d'auteurs français marquants, les poètes pressentis n'ayant pas répondu à l'appel ; le Théâtre d'Art de Paul Fort organisa force soirées déclamatoires, mais disparut, sans doute faute de vrais dramaturges. Lugné-Poe met en scène au Théâtre-Libre des auteurs étrangers, comme Ibsen. Qualifié de théâtre de l'âme, théâtre de l'essentiel, théâtre mystique et métaphysique, le théâtre symboliste ne s'intéresse pas à l'action ou aux ressorts de l'intrigue. À propos de Maeterlinck, par exemple (*Les Aveugles*, 1890), Peter Szondi enregistre la disparition de l'action et son remplacement par la notion de situation, souvent très étirée. Le « drame statique » annule toute évolution possible de l'action par un enchaînement d'événements, et par une permanence de la situation où les personnages sont comme enlisés. Ce théâtre se situe ailleurs, du côté de l'intériorité, de l'intime, de la perception des sentiments et des sensations éprouvés. Outre son intérêt historique, il a ouvert la voie à des formes épurées, à un théâtre d'images arrêtées, à des scènes s'emplissant de sonorités étranges. Le théâtre contemporain, notamment celui de Beckett, renoue avec ces tentatives de descente dans les replis de la conscience, par tout un jeu de recherche d'équivalences sonores où des voix résonnent dans la semi-obscurité, où le monde donné à voir n'est plus celui de l'expérience commune mais celui de la quête métaphysique ou de la mise à l'épreuve des territoires intimes. On comprend mieux pourquoi la séparation entre le naturalisme et le symbolisme paraît regrettable, quand on envisage, comme le fait Sarrazac à propos de Strindberg et des « rêves naturalistes » qu'il met en œuvre dans *Le Songe* (1902), la force d'une réconciliation entre un théâtre du moi et un théâtre du monde. Claudel y parviendra d'une manière différente. Maeterlinck s'y essayait en mettant en jeu les relations à peine perceptibles entre une petite communauté et le cosmos (*Intérieur*, 1894).

Assujetties l'une et l'autre à des forces qui les dépassent, celles de la terre et celles du ciel, ces écritures des limites exploraient séparément des territoires difficilement séparables. Le théâtre symboliste vint à manquer de théâtre, quand, prisonnier du

mysticisme et en quête de « l'irreprésentable », sa critique de l'esthétique naturaliste finit par ressembler à une critique du théâtre, la représentation échappant difficilement aux nécessités de l'artisanat ordinaire. Le théâtre naturaliste, trop soumis aux ressources de l'intrigue et prisonnier d'une vision totalisante de la fable, s'enfermait à sa manière. L'un et l'autre avaient tracé des voies extrêmes dont les dramaturges se souviendront au cours du siècle. Du côté de l'abondance ou de la rareté, d'un trop-plein scénique ou au contraire d'une exténuation de voix frôlant le silence, le théâtre explorait ses frontières.

ENTRE LES DEUX GUERRES : L'ÉLÉGANCE FRANÇAISE ET CEUX QUI Y ÉCHAPPENT

Entre les deux guerres et jusqu'aux années 1950, le théâtre français demeure caractérisé par son attachement à la littérature. L'écriture dramatique est si peu envisagée comme spécifique que la plupart des auteurs qui s'y essayent produisent en même temps d'autres textes, romans, poésie ou essais. Ce goût de la belle langue que l'on porte au théâtre se ressent dans la conception de la représentation. Ce théâtre français pourrait être qualifié, comme le fait Patrice Pavis, de logocentrique : « Une assimilation théologique se produit entre le texte, refuge du sens immuable de l'interprétation et de l'âme de la pièce, et la *scène*, lieu périphérique du clinquant, de la sensualité, du corps en défaut, de l'instabilité, bref de la *théâtralité* » écrit-il dans son *Dictionnaire du Théâtre.*

La tradition du jeu français privilégie les qualités de l'acteur qui mettront en valeur le texte par la diction, le timbre, le grain de la voix. Par sa formation et l'image du corps qu'il entend donner, l'acteur, au service du texte, bouge peu. Hormis les qualités physiques proprement destinées à l'émission vocale, sont choisies plutôt les vertus du corps arrêté que du corps en mouvement, le corps *posé* que le corps expressif. On louera donc la grâce du corps, son élégance, le port de tête, le « style » (songeons à Madeleine Renaud, par exemple), la présence mystérieuse et immobile du bon interprète de textes aux qualités poétiques dont on peut se demander parfois s'ils ne sont pas écrits essentiellement pour être écoutés. Ainsi peut-on aujourd'hui considérer des auteurs pourtant aussi différents que Cocteau, Giraudoux, Audiberti, voire Anouilh, tous porteurs, en dépit de leurs différences, d'un style français, fait de rhétorique brillante, d'un sens aiguisé de la réplique, d'un goût très fort pour les discours ornés, voire contournés : l'action s'arrête, la tension dramatique diminue, l'interprète joue du texte et de son timbre pour des moments rares où se reconnaissent les amateurs de la « belle langue », celle qui fait peu de place aux différences sociales des personnages, à la réelle brutalité des situations envisagées. L'auteur, si on l'avait oublié, fait à nouveau entendre sa voix dans une réplique qui fait preuve de son esprit ou dans une tirade qui déploie les ailes de son éloquence. Que les propos soient graves ou plus légers, le langage autorise cette sorte de distance amusée que ce théâtre prend avec les personnages : ils parlent, donc ils sont, et ils sont d'autant mieux ressentis qu'ils parlent bien, que le spectateur y trouvera trace de cet esprit de la langue, jamais grossier ni vulgaire,

pas trop terre à terre (ou alors sous la forme du clin d'œil), amer parfois mais toujours finalement *de bon ton.*

Dans ce théâtre plutôt bavard, souvent explicatif, des historiens opèrent des classements compliqués qui prennent en compte des genres de plus en plus subtils, et de moins en moins clairs, par exemple à l'intérieur de la comédie : comédie satirique, comédie bouffonne, comédie sociale, comédie légère ! La réalité de la production d'aujourd'hui est plus brutale ; elle fait très peu de place à ce répertoire qui a souvent mal vieilli. Le théâtre de divertissement s'enchante encore, à l'occasion, d'un texte de Sacha Guitry (*Mon Père avait raison,* 1919) ou d'Édouard Bourdet (*Le Sexe faible,* 1929). Une pièce de Henri-René Lenormand, *Les Ratés* (1920), récemment exhumée, montre les limites d'un autre pan du répertoire, pourtant réputé pour les « mystères de la vie intérieure » des personnages. Même Jean Anouilh, longtemps auteur à succès sur de nombreuses scènes des boulevards, et auteur prisé du système éducatif pour son *Antigone* (1943) ou son *Bal des voleurs* (1938), intéresse déjà moins les producteurs. Apprécié pour la facilité avec laquelle il glisse d'un registre à l'autre, Anouilh est sans doute victime de sa facilité même. Marcel Pagnol ravit ceux qui retrouvent les personnages de sa trilogie comme des amis de la famille, dont on connaît à l'avance les répliques par cœur. Jean Cocteau est encore joué, à l'occasion, et vaut par son étrangeté qui l'éloigne des poncifs. Tentant de nombreuses expériences, armé d'une langue sèche, il va de la provocation (*Les Mariés de la tour Eiffel,* 1921) à une réappropriation des mythes antiques (*Orphée,* 1926 et *La Machine infernale,* 1933). L'exemple de Jean Giraudoux est plus difficile à démêler. Notre grand auteur suscitant toujours l'admiration pour les beautés de son écriture, le système scolaire lui a fait une grande place ; les théâtres, beaucoup moins, bien que *La Folle de Chaillot* (1945) ou *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) trouvent encore un public nostalgique de formes et de beautés jugées disparues, d'une langue dont l'aspect littéraire s'enrichit de détours, de mots rares et de digressions apparentes qui construisent une réalité différente, parfois un univers merveilleux. Pourtant, Giraudoux s'est attaqué à des problèmes de son temps, la nécessité d'un rapprochement franco-allemand (*Siegfried,* 1928) ou les menaces de guerre, mais l'image de l'amoureux d'un passé désuet lui reste attachée.

En fait, le mal dont souffre ce répertoire est plus ancien. Les metteurs en scène du cartel, s'ils ont beaucoup joué leurs auteurs contemporains, ont contribué à faire connaître en France des auteurs étrangers comme Ibsen, Strindberg, ou Pirandello, le maître de « l'impossibilité dramatique » et donc du « théâtre dans le théâtre », dont les textes ambitieux ont contribué à réinventer le drame. La complexité de ces dramaturgies a comme assuré leur postérité, la scène retrouvant toujours des enjeux à des écritures qui n'ont pas fini de livrer leurs secrets. Peu innovateur à son apparition, la plus grande partie du théâtre français de l'entre-deux guerres vaut aujourd'hui pour son intérêt historique et souvent pour les nostalgies qu'il suscite, celles d'un théâtre racontant sans ambiguïté les fables et les intrigues d'une société aujourd'hui disparue. Il arrive que le public retrouve ces textes, à rebours, comme pour fuir les innovations difficiles des années 1950 ou certaines énigmes contemporaines, en même temps que les délices de mises en scène un peu poussiéreuses. Car, jusqu'à présent, peu de grands metteurs en scène, à tort ou à raison,

se sont intéressés à ce répertoire, peut-être parce qu'il offre surtout des écritures fermées, psychologisantes, peu favorables à l'invention scénique. Le théâtre de divertissement aussi bien que le théâtre d'idées est plus animé par le sens du verbe qu'il manifeste que par la recherche d'une construction dramatique originale ou par un projet scénique qui s'écarterait d'une *mimèsis* approximative, celle qui se contente d'un mode de représentation vite réglé, les vertus du dialogue faisant le reste. Le sens de la pièce est tout entier dans la parole, le fameux « message » est adressé avec force mimiques clarificatrices par l'auteur en direction du spectateur. Tout ce théâtre de l'entre-deux guerres et de l'immédiat après-guerre est convaincu de la primauté de l'auteur et de ses qualités spécifiques d'*écrivain*, sans qu'il soit pensé en termes d'auteur *dramatique*. La polémique est d'autant plus absente à l'époque que la question n'est pas posée et que la part des conventions théâtrales ordinaires, routinières, est acceptée d'emblée par des auteurs, pour la plupart polygraphes, qui écrivent donc *aussi* pour le théâtre. Dans ce paysage, ceux qui sont contre, qui le disent ou qui l'écrivent, « ceux qui merdrent », pour reprendre le titre d'un essai de Christian Prigent, ou simplement ceux qui s'écartent de ces chemins, prennent désormais une importance particulière. Il faudrait donc réévaluer aujourd'hui des écritures plus marginales, soit parce qu'elles ont contribué à l'émergence d'un nouveau théâtre, soit parce que, longtemps réputées injouables, elles ont enfin commencé à trouver leurs metteurs en scène.

Le théâtre dada est de ceux qui suscitent toujours l'étonnement ; « la dramaturgie dada, si elle existe, est de combat », écrit Michel Corvin. Les manifestations dada des années 1920 ne pouvaient que prendre le contre-pied de toutes les traditions du théâtre existant, et plus largement de toute réalisation artistique. Cependant, les textes de Ribemont-Dessaignes ou de Tristan Tzara (*Cœur à gaz*, par exemple, en 1921, remis en scène en 1996) n'apparaissent pas aujourd'hui seulement comme des curiosités. Puisque « Dada ne signifie rien », c'est au spectateur de produire du sens, et ce renversement des idées recevables annonce une façon d'inventer un théâtre différent, certes provocateur, mais ouvrant des pistes à des œuvres également fondées sur le « rien » ou sur la fameuse « spontanéité ».

Inclassable, lui aussi, Antonin Artaud peut difficilement être retenu comme auteur dramatique, mais plutôt comme farouche opposant du théâtre occidental, de son goût pour la psychologie ou pour le divertissement. Adhérant au surréalisme en 1924, rompant avec le mouvement dès 1926, il fonde cependant en 1927 le Théâtre Alfred-Jarry en compagnie notamment de Roger Vitrac. Artaud y montera, par exemple, des œuvres de Vitrac et un de ses textes, *le Ventre brûlé ou la mère folle* (1927). Dès cette époque, cependant, Artaud accorde assez peu d'importance au texte, qui ne mérite pas selon lui une attention particulière à l'intérieur de la représentation qui doit redevenir un événement à risques. Fondateur du « théâtre de la cruauté » dont il écrit les textes théoriques, prenant appui sur les « localisations du corps », il connaît cependant un échec avec *Les Cenci* en 1935. Paradoxalement, la notoriété d'Artaud ne cessera de croître à partir des années 1960 où sa conception de la représentation et du jeu de l'acteur rencontre un écho considérable dans les recherches de metteurs en scène. Du côté de l'écriture dramatique, Artaud n'a certes pas connu de réussites et ses œuvres demeurent des curiosités. En revanche,

un de ses complices, Roger Vitrac, également « réprouvé du surréalisme », est l'auteur de textes régulièrement revisités, comme *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928), ou même *Le Coup de Trafalgar* (1930). Ces textes sont représentatifs d'une « dramaturgie onirique » pensée pour la scène, mêlant l'humour et la violence de situations qui s'attaquent aux fondements de la société bourgeoise.

Paul Claudel est difficile à classer chronologiquement, tant son œuvre se distingue de son époque ; il l'est encore davantage si l'on pense à l'écart considérable qui sépare l'écriture du *Soulier de satin*, son œuvre essentielle (1919-1924), de la première représentation abrégée pour la scène par Jean-Louis Barrault (1943). La première version intégrale mise en scène par Antoine Vitez (onze heures) date de 1987. Le siècle finissant n'a pas fini de découvrir Claudel et de l'accepter, sans doute parce que celui-ci traite le théâtre avec une rare désinvolture, si l'on s'en tient aux usages du temps, en produisant une œuvre incongrue et en rupture avec les traditions occidentales. Les pièces de Claudel sont parfois encore considérées comme réfractaires à la scène, par l'abondance et le tumulte du verbe aussi bien que par la liberté de composition. C'est pourquoi Claudel n'a pas fait école ni même suscité d'épigones et se dresse dans le paysage théâtral comme un monument un peu solitaire. Grâce à cela, sa dramaturgie a valeur de contre-exemple et intéresse de plus en plus de metteurs en scène.

Littéraires, certes ses textes le sont, mais sans le moindre soupçon d'afféterie. Faits pour être dits, sans aucun doute si l'on en juge par les acteurs qui s'y épuisent et s'y renouvellent, comme si cette langue-là était de nature à leur faire redécouvrir ce que sont le souffle et la voix ; non pas la voix, domestiquée et embourgeoisée, qui modulerait des effets et séduirait à bon compte par quelque trafic sonore, mais celle, puissante et *naturelle*, qui renvoie aux nécessités du corps. Que ses pièces soient réfractaires à la représentation, on l'a beaucoup cru. Claudel l'a ironiquement affirmé le premier dans l'avant-propos du *Soulier de satin* : « Comme après tout il n'y a pas impossibilité complète que la pièce soit jouée un jour ou l'autre, d'ici dix ou vingt ans, totalement ou en partie, autant commencer par quelques directions scéniques. » On l'a cru tant que l'on a pensé que la pièce était soumise aux conventions d'un théâtre qui s'essouffle à trouver des solutions de fortune pour satisfaire aux exigences de l'imitation au coup par coup. En effet, comment *imiter* et représenter les océans et les déserts, le Ciel et ses tempêtes ? Comment, en changeant d'échelle, représenter un soulier de satin qui clignote dans l'immensité du monde, et sauter de scène en scène en se moquant éperdument des lois du théâtre, des obligations techniques des changements de décor, de la résistance moyenne d'un spectateur ordinaire face au flot de l'imagination qui l'engloutit ? Comment, sinon en renouant avec un grand théâtre du monde qui s'amuse de toutes les conventions admises et qui redit, dans le manifeste que constitue la préface du *Soulier de satin*, la prééminence du poète et sa fausse modestie face à la mise en scène ; s'il affirme se contenter d'un spectacle approximatif, inachevé et même un peu « bâclé », c'est que l'éventuelle perfection des scènes de son temps le laisse indifférent, qu'il ne place pas la réussite théâtrale dans la bonne exécution de quelque effet spectaculaire, mais dans la puissance d'invention et de suggestion du poète qui ose tout dire et tout montrer : « Il faut que tout ait l'air provisoire, en

marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme ! Avec des réussites, si possible, de temps en temps, car même dans le désordre il faut éviter la monotonie », insiste-t-il dans son avant-propos.

La construction dramatique des textes est tout aussi libre. Même si *Le Soulier* est une limite de son œuvre, il y déploie les scènes les plus inattendues et les plus variées, il y convoque des personnages surprenants et il laisse à un faux hasard dramatique, celui des rencontres et des surprises, le soin de rassembler ceux-ci ou ceux-là dans un désert, un bord de mer ou une auberge de fortune. C'est en renouant avec d'anciennes traditions du théâtre, venues notamment des dramaturgies baroques espagnoles, qu'il secoue les habitudes et donne une sorte de leçon d'audace : tout est permis au dramaturge, même de « comprimer les pays et les époques », même de dire au spectateur que c'est ce qu'il ne « comprendra pas qui est le plus beau et le plus long le plus intéressant »... Son rêve d'une relation directe avec le spectateur, venant à une fête de théâtre (par exemple un Mardi gras en matinée !) et s'enthousiasmant des plaisirs naïfs d'une représentation de fortune qui accommode un festin de mots, nous renseigne indirectement sur sa perception de l'état du théâtre, qu'il souhaite dégagé de l'embourgeoisement et de la routine. La force poétique de l'écriture, la violence des conflits et les contradictions des personnages rendent son œuvre inclassable. C'est sans doute pourquoi, outre des raisons peut-être idéologiques, ses textes demeurent controversés alors même que des metteurs en scène très différents ne cessent de se mesurer à son lyrisme et à son invention.

LES ANNÉES 1950-1960 : CRISE ET RENOUVEAU DES ÉCRITURES

Avec en toile de fond la guerre, ou la mémoire de la guerre, la création donne une place importante à une sensibilité particulière qui s'exprime, par exemple, à travers des auteurs étrangers « sombres » comme Strindberg et Kafka. En 1945, Jean Vilar monte et joue *La Danse de mort*, Jean-Louis Barrault met en scène *Le Procès* (1947) dans une adaptation d'André Gide. Dans ces pièces, l'univers intime concentrationnaire et « l'angoisse de l'incommunicabilité » dominent la thématique. On en trouve parfois l'équivalent chez des philosophes et essayistes comme Albert Camus et Jean-Paul Sartre, nos auteurs « sérieux » de l'immédiat après-guerre. Le théâtre n'est pas leur préoccupation première, bien qu'ils donnent l'un et l'autre une série de pièces qui sont aujourd'hui moins montées qu'étudiées. Pièces d'idées, pièces fondées sur le discours, les œuvres de Sartre tournent autour des questions concernant la liberté individuelle et la responsabilité. *Huis Clos* (1944) annonce l'existentialisme naissant. La plupart des autres textes traitent d'une grande question, la torture, le racisme, la fin et les moyens (*Les Mains sales*, 1948). L'objectif de Sartre est de réaliser un théâtre « austère, moral, mythique et rituel d'aspect ». On ne retrouve pas forcément les traces de ce programme dans des œuvres qui obéissent aux traditions du drame réussi, dans la construction dramatique comme dans l'établissement de personnages porteurs de discours rhétoriques. Jean-Jacques

Roubine salue « la violence sèche et sarcastique » de l'écriture, mais souligne justement l'écart qui existe entre les intentions de Sartre et l'évolution du théâtre, comme s'il y avait un saut de génération. À propos de la torture, ce ne sont pas *Les Séquestrés d'Altona* (1959) qui font scandale, mais plutôt les *Paravents* (1966) de Jean Genet. Le théâtre d'Albert Camus épouse également des formes dramaturgiques diverses, mais plutôt classiques. L'engagement de leur auteur dans l'activité théâtrale de son époque, comme adaptateur, comme metteur en scène, voire comme auteur, ne conduit pas à de réelles innovations. *Caligula* (1945) et *Les Justes* (1949) sont ses pièces les plus jouées, mais elles souffrent un peu, comme celles de Sartre, d'être l'illustration de problèmes ou de questions philosophiques, et sont victimes du même décalage temporel. La génération des années 1960 se reconnaît difficilement dans ce théâtre bien fait, en fonction de critères intellectuels et artistiques qui changent vite, puisqu'il est alors davantage question du corps et de l'espace que de l'échange dialogué porteur d'idées défendues par des personnages.

Et puis surtout, « l'avant-garde » est là, puisque c'est sous cette étiquette commode que la critique a artificiellement rassemblé des auteurs dramatiques des années 1950 qui n'ont pas forcément beaucoup de choses en commun, sinon d'être joués presque simultanément dans des petites salles parisiennes de la rive gauche, et de manifester un élan créateur encouragé par des directeurs et des metteurs en scène qui prennent le risque de la nouveauté avec des moyens économiques limités. On a l'impression que tout cela est allé très vite, puisque de 1950 à 1953 se révèlent presque en même temps Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett. Jean Genet, qui les avait précédés – *Les Bonnes* date de 1947 – ne sera vraiment connu, avec *Les Nègres*, qu'en 1959. Le renouvellement en profondeur du théâtre, qui commence à cette époque, s'inscrit sur la toile de fond des ruines de la guerre et affirme une vision pessimiste du monde. Il rompt avec les modèles dramaturgiques en renouvelant les formes et en s'attaquant au langage en minant la tradition du dialogue. Des rapprochements ont été faits trop vite entre ce pessimisme, le contexte social et le contexte philosophique, et on s'est donc mis à parler « d'absurde ».

L'étiquette générale de « théâtre de l'absurde » a fait en partie sa fortune auprès des exégètes, mais ne rend pas bien compte de la diversité des écritures qu'elle recouvre. Plus gênant, des commentateurs lui associent uniformément une pensée philosophique qui en globalise le sens ; un texte placé dans cette catégorie est investi d'emblée d'une dimension métaphysique, somme toute rassurante, car elle règle définitivement la question de sa valeur. Cette dimension ne rend pas pour autant justice à la dramaturgie de ces textes, à leur matérialité. Plusieurs indices, notamment chez Beckett, devraient pourtant nous rendre prudents, ne serait-ce que l'inquiétude qui saisit les personnages, ou qui les gonfle d'une satisfaction suspecte, lorsque, comme Hamm dans *Fin de Partie* (1957), ils se demandent s'ils ne sont pas en train de « signifier » quelque chose.

Dans son célèbre essai *Théâtre de l'absurde* (1963), Martin Esslin prend en compte les théories philosophiques de l'après-guerre et notamment « l'expérience de l'absurde », essentielle pour les « philosophies de l'existence » qui interrogent la condition humaine dans un univers que l'absence de Dieu prive de sens et de but. Tirant pourtant une ligne de partage nette entre ce qui relève du « philosophique »

et du « poétique », il écrit qu'en exprimant un sentiment tragique de perte devant la disparition des certitudes fondamentales, ce théâtre « est également le symptôme de ce qui est le plus voisin d'une authentique quête religieuse ». Bien des nuances que prend soin d'apporter Esslin seront oubliées dans le flot des commentaires où sont analysées les pièces. Le *nonsense* répond commodément à toutes les questions que pose le sens si l'on cherche à trouver une cohérence dans les actions qu'entreprennent les personnages ou les chimères qu'ils poursuivent. Mais ces textes ébranlent surtout bon nombre d'idées admises en matière d'écriture théâtrale. Ils font évoluer des principes dramatiques déjà mis à mal par des auteurs comme Jarry, Vitrac ou certains surréalistes. Il s'agira cette fois d'une influence durable, de transformations dont les effets se ressentent toujours un demi-siècle plus tard. Après cela, on peut écrire pour le théâtre sans que soient nécessaires une intrigue bien machinée, une fable au projet apparent, des actions à accomplir, un dessin psychologique cohérent des personnages, ou même un dialogue fondé sur la véracité du langage utilisé. Ce travail de sape, même s'il a pour fin ultime une réflexion philosophique – mais est-ce bien toujours le cas ? – met en cause l'écriture théâtrale fondée sur la *mimèsis* et sur une logique rationnelle des actions humaines.

En attendant Godot (1952) de l'Irlandais Samuel Beckett, d'autant plus facilement adopté par notre littérature qu'il écrit souvent directement en français, est un bon exemple de cette révolution de l'écriture dramatique. La pièce de notre époque la plus jouée dans le monde au cours du dernier demi-siècle rompt pourtant radicalement avec le théâtre d'illusion. Il ne s'agit plus de faire croire à la vraisemblance d'événements extérieurs à la scène, à une fable qui déroule sa logique propre, à un univers référentiel construit à l'aide des modestes conventions théâtrales. Le théâtre se donne simplement pour ce qu'il est, comme un univers clos obéissant à des règles internes, notamment celles de l'espace et du temps. Il s'agit de remplir physiquement cet univers, de lui donner une matérialité. L'espace est celui de la scène, le temps celui de la représentation, l'action se limite à ce qui peut se dérouler dans « l'ici et maintenant ». Rarement une œuvre a joué aussi franchement le jeu du théâtre et assumé jusqu'à ses extrêmes limites, celles de la provocation, les exigences de la représentation. Si « le monde entier est un théâtre » a-t-on pu dire à propos de Shakespeare, avec Beckett on peut avancer que c'est le théâtre qui se donne pour le monde. La scène, ici le lieu de projection de l'univers intime, devient la seule référence concrète. Ce qui s'y joue se donne pour tel, comme une expérience humaine à la fois sensible et dérisoire.

La seconde rupture concerne le langage, puisque la parole, ici, n'est pas donnée comme une évidence. Traditionnellement, la scène est le lieu du déploiement verbal efficace et brillant, fournisseur des indispensables informations aussi bien que des joutes oratoires. Ici, toute parole est comme arrachée au silence. Produite avec difficulté, elle ne persiste que par l'usage de tous les expédients connus de la fabrication du dialogue. Quand elle rompt enfin avec le régime de l'hésitation ou de la redite, quand elle a frôlé la panne définitive et laissé apparaître des traces de souffrance, c'est pour se déployer avec abondance et une sorte de facilité suspecte ; elle emprunte alors ses formes aux lieux communs du discours littéraire ou bien scientifique, prononcés par des êtres en proie à de soudaines bouffées de prolixité

mécanique. La parole échappe aux personnages qui ne semblent porteurs d'aucun discours propre et qui apparaissent plutôt comme des victimes de textes d'emprunt. Mais, comme ce sont des personnages de théâtre, ils sont condamnés à parler – en faisant flèche de tout bois – pour aller au bout de la représentation.

Ces caractéristiques principales ne rendent pas compte de tout de ce que l'on appelle, parfois abusivement, l'anti-théâtre. Ce terme convient mieux aux premières pièces de Ionesco, qui s'amuse dans *La Cantatrice chauve* (1950) au dérèglement systématique de la machinerie dramatique, au temps, à l'espace, aux personnages, dont il exhibe les rouages fatigués, et qu'il fait tourner à vide. La dérision emporte avec la même force iconoclaste le récit et le langage. La parodie fait partie des moyens ordinaires de tous ceux qui veulent faire table rase des habitudes et régler son compte à un théâtre qu'ils estiment embourgeoisé ou engoncé dans un trop-plein de traditions.

Très bons connaisseurs du « vieux théâtre », Ionesco et Beckett, au moins dans un premier temps, en reprennent volontiers les règles pour mieux en souligner le caractère désuet. Par ce moyen, ils créent une connivence avec le spectateur, qui connaît les règles, lui aussi, en faisant mine de suivre des principes dramaturgiques établis au moment où ils les dénoncent ou s'en amusent. Ionesco rend folle la pendule du salon de *La Cantatrice chauve*, accessoire peu discret utilisé parfois pour renseigner le spectateur sur la chronologie des événements. Le même Ionesco introduit sur scène un pompier, ordinairement de service en coulisse. Beckett semble prendre un malin plaisir à placer du côté des spectateurs une « tourbière » imaginaire ou à y détecter des « aspects riants ». Hamm commence avec difficulté son premier monologue de *Fin de partie* par des bâillements et l'affirmation que c'est « à (lui) de jouer ». Dans tous les cas est enfreinte la règle du quatrième mur, principe d'illusion qui veut que jamais les acteurs ne font mine, à l'intérieur de la fiction, d'admettre la présence des spectateurs ou de nommer l'acte théâtral qu'ils sont en train d'accomplir. Or, sans que l'on puisse tout à fait parler de « théâtre dans le théâtre », *Godot* est l'exemple d'une pièce qui se passe dans un lieu de fiction, la fameuse route avec un arbre, mais aussi dans un théâtre, plutôt sur une scène à l'italienne dont les personnages ne peuvent quitter la scène et en présence d'un public prévu par le texte. Le temps est celui de l'attente de Godot, mais il coïncide avec le temps de la représentation. Selon les répliques, le texte renvoie également, sans faire de différence, à un espace qui se donne comme l'espace fictif ou comme le lieu de la représentation.

Le secret de l'illusion théâtrale est un secret de polichinelle. Le soin avec lequel les auteurs s'échinent à construire un univers référentiel cohérent n'est qu'un château de sable qui s'écroule au moindre raté de la représentation. Tous ceux qui assistent à une représentation théâtrale savent qu'il s'agit de théâtre, et chacun fait comme si ce n'était pas le cas. Dire et redire la présence du théâtre dans le texte, truffer l'action d'allusions aux conventions du spectacle, revient à refuser de jouer le jeu, et à affirmer que la scène est tout simplement un univers physique menacé par le vide et par le silence. Les jeux du music-hall et les clins d'œil de Beckett ont pour fin d'aller au bout de la représentation. La vraie menace, palpable, tangible, est celle de l'arrêt définitif du jeu.

Dans l'univers physique clos de la scène, ce qui se joue n'est plus le reflet direct de la réalité extérieure. Le spectateur peut laisser flotter le sens et ne pas s'empresser de « faire signifier quelque chose » à des univers sensibles dont les ingrédients scéniques l'atteignent sans qu'il sache toujours bien comment et pourquoi. En dépit des difficultés et des résistances, le statut du spectateur change, et ce que les théoriciens appelleront plus tard « la réception » du spectacle s'envisage différemment. Les témoignages perplexes des premiers spectateurs de ce nouveau théâtre disent qu'ils ne trouvaient pas ce qu'ils attendaient du théâtre : des actions, une intrigue, un récit repérable, un langage cohérent, voire un « message », du sens en tout cas, une réflexion politique ou philosophique, une émotion poétique. Le « rien » beckettien, la parodie chère à Ionesco, le langage des *Bonnes* de Genet ne parlant surtout pas comme de vraies bonnes, autant de raisons pour que le spectateur soit dérouté. Mais aussi autant de raisons de modifier sa perception du théâtre. Beckett s'est d'ailleurs montré, à la fin de sa vie, de plus en plus exaspéré par les interprétations de son œuvre, et par les questions incessantes destinées à lui faire avouer, enfin, ce qu'il avait « voulu dire ». Il y eut ceux, furieux, qui quittaient le théâtre parce qu'il n'y avait rien à comprendre à ces épures qui faisaient « vaciller le théâtre » ; et ceux qui s'engouffraient dans d'étranges projets d'analyse philosophique, comme cette lady dont parle Roger Blin et qui voyait, dans la relation entre Wladimir et Estragon, l'Angleterre et la France qui ne pouvaient plus se supporter !

Peu d'auteurs pouvaient aller aussi loin dans cette mise en crise du récit et cette fermeture de la scène en un huis clos obstinément coupé du monde extérieur. Ionesco, pour sa part, renoua assez vite avec la littérature à message. À travers des paraboles très transparentes, dans *Tueur sans gages* (1959) et dans *Rhinocéros* (1958) par exemple, il fait même à nouveau appel à la présence d'un héros, fût-ce un héros dérisoire comme Béranger. Quant à Adamov, il rouvrit son théâtre sur le monde en montrant à nouveau sur scène les « grandes et les petites manœuvres » d'une société, la nôtre, régie par le profit. Jean Genet, pour sa part, avait poursuivi un chemin solitaire et sulfureux, sans rapports avec celui de ses contemporains. Souvent à l'origine de scandales, son théâtre passe par le rituel ; il s'agit toujours de le sortir de la réalité, de l'engager dans les voies d'une théâtralité affirmée où les déguisements, les masques, les paillettes et les maquillages créent les conditions d'un univers « faux » qui parlera de la réalité par son envers. Les simulacres et les apparences s'affirment dans un univers d'artifices qui finit par désigner le monde en faisant vaciller la réalité devant nos yeux. Dans *Les Nègres* (1958), le jeu des masques et des identités est poussé à un tel paroxysme que nous perdons tous repères sur la façon, réelle ou symbolique, dont les nègres sont effectivement représentés. Pour Genet, la scène est « ce lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles ». Les libertés du *Balcon* (1956) ou des *Paravents* (1961) dépassent de loin les enjeux sociaux et politiques qu'on voudrait toujours y chercher. Le scandale des *Paravents* à l'Odéon naquit ainsi d'un malentendu, d'un contexte historique où le racisme et le colonialisme se crurent dénoncés par une œuvre d'art qui débordait largement ce propos. La vitalité des textes de Genet et la force qu'ils retrouvent dans toute nouvelle mise en scène viennent de l'importance du présent théâtral qui se rejoue à nouveau devant nos yeux. *Les Bonnes* n'étant évidemment pas « un

plaidoyer sur le sort des domestiques » comme le rappelle Genet dans sa préface, toute remise en action des personnages dans leur bizarre rituel réactualise instantanément des enjeux nouveaux pour le spectateur.

La fermeture du théâtre sur lui-même, la façon dont il avait parlé de son propre fonctionnement dans les années 1950, eurent des conséquences durables et quelques effets pervers. Remplir concrètement la scène en se passant de tout référent risque vite de devenir un système d'écriture. Certaines des œuvres postérieures, en se référant trop explicitement au théâtre, en abusant d'effets dérivés du théâtre dans le théâtre, souffrent d'une dangereuse circularité : le théâtre ne parle alors plus que du théâtre.

Une seconde grande crise de l'écriture se déclencha aux lendemains des événements de 1968. Un jeune auteur envisageant alors d'écrire pour le théâtre était un personnage qui ne craignait pas les difficultés et n'était certes pas tributaire de la mode. Fallait-il encore écrire, pouvait-on accorder une foi quelconque aux mots, au langage verbal, alors que l'on venait de redécouvrir un théâtre du corps, et qu'on en espérait plus de vérité que de tous les langages anciens ? Les rares territoires de l'écriture étaient occupés par les partisans du collectif et les metteurs en scène se montraient surtout soucieux de renouer avec un public élargi. Toute une série de recherches (on se souvint et on se recommanda alors beaucoup d'Artaud) se centrèrent sur le pouvoir d'expression et d'émotion de l'acteur, sur sa vie intérieure et sur sa capacité à transmettre des états d'une rare intensité au spectateur. Dans de tels spectacles, le texte occupait une place réduite en tant que matériau littéraire. Pourtant, ils n'étaient pas dirigés « contre » le texte, plusieurs troupes donnant même beaucoup d'importance au verbe poétique. Mais un décentrement se produisit dans la conception du travail théâtral, dans la pratique des répétitions, dans la façon de considérer l'acteur, citoyen responsable entendant contrôler l'ensemble du processus artistique et maîtriser le « sens » d'une création. Dans toutes les recherches menées à cette époque, l'écriture n'est pas fatalement collective, mais il n'est pas admissible qu'elle relève d'un domaine réservé qui échapperait aux autres praticiens du spectacle. Il serait donc abusif de parler d'un arrêt de toute écriture dramatique ; c'est plutôt la place de l'auteur en tant qu'artiste autonome que son statut sépare du processus de création scénique, qui est remise en cause. Dans les années 1970, les expériences débordèrent largement le seul cadre de quelques troupes phares dont il sera question à propos de la mise en scène. L'importance de l'écriture, et même d'une écriture de plus en plus élaborée par rapport aux improvisations ou aux prises de parole « spontanées » n'est pas toujours niée, même par les compagnies fortement politisées. Ainsi, la troupe Z, théâtre d'intervention, s'explique sur son rapport à l'écriture dans la revue *Travail théâtral* en 1976, et précise que « dans la situation présente de mise à flot d'un théâtre militant plus élaboré, l'atout de l'écriture doit s'intégrer aux autres moments de la production. Les débordements de l'écriture tous azimuts doivent se canaliser dans un discours collectif acéré. Sorti de la phase préhistorique, on entre dans l'âge de la dramaturgie ».

Le déficit de cette époque n'est pas un déficit en « écritures », comme on pourrait le croire, mais en auteurs nouveaux, tout simplement parce qu'ils ressentaient qu'il n'y avait plus de place pour eux sur le terrain de l'innovation. Ils étaient condamnés

à leur tour d'ivoire s'ils persistaient à écrire, ou à une sujétion à l'institution (il se montait toujours des spectacles « ordinaires ») dont la préoccupation n'allait pas vraiment dans le sens de l'innovation dramaturgique. Quelques auteurs connurent une longue traversée du désert, d'autres arrêtèrent d'écrire. D'autres encore, comme Armand Gatti ou l'Italien Dario Fo, à mi-chemin entre l'invention verbale et son inscription dans les mots, trouvèrent la relation entre ce terrain mouvant, secoué par les séismes politiques et scéniques, et leur écriture propre.

Pendant les années 1970, le « manque d'auteurs » revint à l'ordre du jour ; beaucoup de directeurs de théâtre et de metteurs en scène justifiaient ainsi leur prudence par rapport au répertoire, tandis que les auteurs s'essoufflaient, eux, à affirmer leur présence et l'urgence de voir leurs pièces mises en scène dans un théâtre. Des aides institutionnelles importantes de l'État, un lieu de production comme Théâtre Ouvert, spécialisé dans les écritures contemporaines, des résidences d'auteurs, des bourses de création, tout un dispositif mis en place par Jack Lang, ministre de la Culture, et son directeur du théâtre, Robert Abirached, contribuèrent à une floraison de textes, caractérisés, à la fin du siècle, par la disparition de tous repères formels.

PLUS DE GENRES, PLUS DE LOIS : DES ÉCRITURES MULTIPLES

À la fin des années 1970, un jeune auteur à la recherche de modèles qui se serait tourné vers Bertolt Brecht ou vers Samuel Beckett n'aurait pas trouvé de raisons très fermes de persévérer dans son projet d'écriture. Après avoir imposé au récit traditionnel un régime amaigrissant impitoyable, Beckett fait peser la menace du silence définitif. Quant à Brecht, qui a renouvelé la fable en renouant avec la forme épique, la crise idéologique n'en fait pas vraiment un exemple encourageant. La question du récit est une préoccupation. Il est de plus en plus difficile de raconter « comme avant », avant la crise d'identité sociale du pays, avant la vague déferlante de « l'absurde » et la tentation du solipsisme qui a gagné certains auteurs ; avant la disparition, comme le rappelle Jean-François Lyotard, de la foi dans les grands mythes communautaires, à la source de récits fondateurs des savoirs traditionnels.

Dans les années 1970, des pièces parfois rassemblées sous le vocable de « théâtre du quotidien » avaient cependant renoué pour un temps avec des histoires simples, au plus près des gens ordinaires. En réponse au trop-plein d'idéologie d'un théâtre de l'immédiat qui, après 1968, analysait le monde dans des perspectives d'inspiration marxiste, ou comme une relève après les parodies inspirées de l'absurde, des auteurs changèrent de perspective. Cessant de poser sur le monde un regard inspiré de grands principes politiques, ils abandonnèrent le grand angle qui faisait voir les personnages comme des allégories ou des individus se dissolvant dans les masses, et ils s'essayèrent à des plans rapprochés. Peut-être sous l'influence d'auteurs allemands comme F. X. Kroetz ou comme Rainer Fassbinder (la dramaturgie allemande ne cessa de fasciner nos metteurs en scène et certains de nos auteurs), on joua des pièces qui présentaient sans grands effets et surtout sans jugement apparent des

histoires de la vie des petites gens, en prise sur l'actualité ou s'inspirant de fait-divers. *Loin d'Hagondange* (1975) de Jean-Paul Wenzel surprit en racontant très laconiquement les préoccupations quotidiennes et le malaise d'un couple de retraités qui s'installent à la campagne, loin de leurs habitudes et de leur ancienne vie, rythmée par le travail. Quant à Michel Vinaver, dont il sera question à nouveau à propos de l'évolution du dialogue, ses textes s'intéressent aux interférences entre le microcosme de la vie privée et le macrocosme de l'entreprise, croisent les territoires intimes et les avenues du monde dans des fables beaucoup plus complexes (*Par-dessus bord*, 1972). Puisant dans le quotidien mais ouvrant de très larges perspectives, Vinaver ouvre la porte à de nombreuses expérimentations.

D'autre part, il est possible que les metteurs en scène aient eu une influence indirecte sur le renouvellement des écritures, et qu'ils aient affranchi paradoxalement quelques auteurs des obligations auxquelles ceux-ci se sentaient assujettis par les règles de la scène. La liberté avec laquelle ils s'emparent des textes et la façon dont ils mettent en lumière la théâtralité d'écritures d'origines différentes incitent à l'invention dès le texte. Même dans le cas de romans présentés au théâtre, il n'est pas forcément question d'adaptation dramatique. Antoine Vitez, qui met en scène *Les Cloches de Bâle* d'Aragon sous le titre *Catherine* (1975) et ne retient que quelques pages du roman en rassemblant les comédiens autour d'une table de banquet, est un exemple de cette grande liberté. Il n'est pas indispensable d'écrire en fonction de règles scéniques ou d'obéir aux lois de l'ancien drame si la scène a rompu depuis longtemps avec les modes de représentation aristotéliciens. « Faire théâtre de tout », selon la belle formule de Vitez, pouvait être entendu comme un accueil généreux d'écritures d'origines diverses, pourvu qu'elles soient jugées dignes d'intérêt.

Les raisons de l'éclatement des formes théâtrales dans les années 1980 sont multiples, et correspondent, avec un temps de retard, à la liberté qu'avaient connue le roman ou la poésie et que connaissaient depuis longtemps les autres arts. L'expérimentation ne gagne pas toutes les scènes, et une bonne partie des écritures contemporaines demeure fidèle à la fable linéaire et à l'intrigue bien construite. Mais un vent de liberté souffle assez fort pour que les structures dramatiques, le récit et les personnages assimilés à des personnes dotées d'une psychologie propre soient à nouveau mis en question. La fable, quand elle existe encore, est plus ambiguë et ne se construit qu'avec la participation du spectateur ; l'espace et le temps éclatent, le dialogue classique, mimant l'échange aux tours de parole bien réglés, est mis à mal ou remplacé par de longs monologues. Les récits obéissent de moins en moins à l'organisation machinée qui prend en compte les événements, les causes et leurs effets. L'écriture par fragments, qui découpe le texte et le monde en petites unités autonomes dont les liens sont rarement perceptibles, devient assez fréquente pour que ses détracteurs y voient les effets d'une mode ; elle est présentée comme une nécessité par les auteurs qui entendent rendre compte d'une réalité, elle-même très éclatée, et qui échappe aux discours unifiants et rationnels, à ce que Roland Barthes appelait le « nappage ».

L'organisation des textes par fragments comme autant d'îlots indépendants remonte à Georg Büchner, au début du XIX[e] siècle, et à sa dramaturgie éclatée, voire déjà à Jakob Lenz à la fin du siècle précédent. Elle a été rendue plus familière

par Brecht qui organise son théâtre en tableaux, le plus souvent titrés, qui font que le récit procède par sauts successifs. Brecht y voit le meilleur garde-fou pour que le spectateur échappe au cours de la fable qui l'entraîne dans les péripéties haletantes d'une machine narrative interdisant l'arrêt et la réflexion. La succession habituelle des événements devient automatique et les péripéties pressent d'arriver au dénouement ; au contraire, l'écriture par « petites pièces dans la pièce » autorise les pauses et les détours. « Les événements ne doivent pas se suivre imperceptiblement », écrit-il dans son *Petit organon pour le théâtre* (1956), « il faut au contraire que l'on puisse interposer son jugement ».

Cette explication idéologique de l'organisation du récit n'est pas forcément celle de tous les auteurs contemporains. Beaucoup, cependant, y voient une façon de parler du monde de biais et d'échapper ainsi à l'emprise du récit trop unificateur. Ils appellent ces parties, *tableaux, scènes, fragments, morceaux,* ou *mouvements,* comme le fait Michel Vinaver qui se réfère explicitement à une composition musicale ; plus implicitement, d'autres auteurs recherchent des effets de kaléidoscope ou de prisme. Dans tous les cas, l'attention porte sur les nœuds entre les parties, comme le souligne Brecht, sur les arêtes vives qui marquent les séparations et entaillent le récit d'autant de vides narratifs. L'effet de montage les comble à sa façon en produisant un ordre, ou au contraire, en accusant les béances, en créant un effet de puzzle ou de chaos dont la reconstitution éventuelle est laissée en partie à l'initiative du lecteur ou du spectateur. Par exemple, deux auteurs très différents comme Michel Deutsch (dans *La Bonne vie,* 1975) et Michel Vinaver (dans *Nina c'est autre chose,* 1976) découpent leurs textes et les titrent parfois selon une syntaxe narrative qui renvoie à des systèmes très hétérogènes.

Georges Banu a été un des premiers dans *Le théâtre, sorties de secours* (1984), à interroger les risques de cette « complaisance du petit qui s'assume comme tel, du non-fini, bref, d'une faiblesse... ». Car ce mode de découpage, s'il est le signe d'une volonté d'attaquer le monde par la brisure, par le biais du silence et du non-dit au lieu de chercher à l'unifier dans une vision totalisante qui le raconterait avec autorité, peut aussi être le signe d'un échec, celui de l'abandon de tout point de vue. Dans ce cas, certaines dramaturgies de l'émiettement (François Regnault parle de « ceux qui croient dépeindre la charogne avec de la charpie »), entraînées trop loin dans le sens de la mode du puzzle pour le puzzle, perdent sens en échappant à tout effet de montage. L'entassement en vrac d'éclats hétérogènes dessert la cause de l'œuvre quand il ne s'agit plus que de maniérisme. Cependant, le *Roberto Zucco* de Koltès (1990), une des pièces françaises de cette fin de siècle la plus jouée dans le monde, est un exemple accompli d'un mode de récit intermittent et parcellaire, clarifié, il est vrai, par le recentrage autour de la quête du héros.

Un autre bouleversement durable concerne l'évolution de la parole au théâtre, l'organisation du système énonciatif. À un extrême, il arrive que le monologue, qui a toujours eu sa place dans la dramaturgie classique, envahisse cette fois tout l'espace du texte ; à l'autre, que le dialogue, de plus en plus complexe et éclaté, n'ait plus grand-chose à voir avec l'échange alterné de répliques entre des personnages désignés.

L'ombre de Samuel Beckett veille sur le territoire du monologue, quand des personnages de plus en plus indéterminés, un simple « récitant [...] à peine visible

dans la lumière diffuse» dans *Solo* (1980), épuise sa mémoire à reconstituer les lambeaux du passé, en ressasse longuement les contours, en remâche en boucle les incertitudes et traque les éclairs de lucidité avec une issue prévisible, dès les premières paroles : la mort imminente. La théâtralité se réduit au strict minimum dans les «dramaticules» de Beckett, *L'impromptu d'Ohio* (1981), par exemple, ou *Berceuse* (1981), quand le personnage unique se dédouble entre celui qui parle et celui qui écoute. Ces ultimes avatars du monologue conduisent tout droit au solipsisme, quand le moi individuel dont on a conscience devient toute la réalité. Mais, dans un tout autre registre, quand ça n'est pas pour satisfaire aux contingences économiques de la production, les monologues apparaissent comme des «récits de vie» où le sujet parlant s'efforce en direct de faire le point sur son existence, souvent en période de crise, témoignant ainsi d'une situation sociale ou individuelle particulière susceptible de concerner le plus grand nombre.

Le monologue renoue aussi avec les traditionnelles «parleries», comme dans le cas de Dario Fo qui s'adresse directement au public sans l'écran d'une fiction établie. Cependant, la force dramatique du monologue et ses enjeux idéologiques varient selon les situations de parole. Du *Journal d'une infirmière* (1970) d'Armand Gatti à *Credo* (1982) d'Enzo Cormann, le champ des possibles s'ouvre sur des variations de la situation dramatique et sur la nécessité de la parole donnée à partager. La part du monde extérieur ainsi mise en jeu varie à chaque fois. Il arrive que plusieurs personnages soient convoqués et monologuent à leur tour, comme chez Philippe Minyana où *Chambres* enchaîne six monologues de six personnages différents.

Dans une tout autre forme, les textes de Valère Novarina renouent avec la tradition de l'adresse, même si les destinataires de la parole sont parfois inattendus (*Le Discours aux animaux*, 1987). Affirmant que «ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire», Novarina se livre à de longues débagoulées verbales où il réinvente la langue française qu'il entend secouer. Ses textes peuvent être entendus comme une réaction face à l'extrême banalisation de la langue de la communication et aux «babils» médiatiques. Ils rappellent ce que parler veut dire et à quel poids de souffrance s'expose l'individu en quête d'une réconciliation entre sa langue et son corps. Une autre limite du monologue, enfin, est sans doute atteinte avec *Dans la solitude des champs de coton* (1987) de Koltès où il ne s'agit plus de monologues à proprement parler mais de très longues répliques ; car il existe bien un destinataire à de formidables discours où la force de persuasion de la parole adressée joue à plein régime.

Sentiment d'isolement de la conscience individuelle qui se dédouble, témoignage socio-politique, adresse directe au spectateur, parole intérieure remâchée qui affleure à peine, impudique aveu aux «frères humains» ou plus prosaïquement nécessité économique, les formes monologuées témoignent d'une diversité d'inventions et d'objectifs qui en font assurément un pan important du théâtre contemporain. Une très ancienne forme théâtrale, l'adresse directe aux spectateurs, retrouve ainsi ses lettres de noblesse, bien que des critiques s'inquiètent de l'affaiblissement de l'interaction verbale dont elle serait le symptôme et d'un envahissement du territoire du théâtre par des textes aux contours indistincts.

Mais le dialogue alterné et fermé n'est pas seulement mis en crise par les débagoulées verbales ou les rétentions extrêmes de la parole. La distribution hasardeuse des répliques, l'affaiblissement du personnage-énonciateur, le « déboîtement des répliques qui s'ajustent trop bien » (Sarrazac) et des formes de conversation accueillantes à la « parole ambiante » contribuent tout autant à la transformation des écritures. Le dialogue traditionnel repose sur l'existence d'un personnage qui s'engage dans sa réplique et qui l'adresse avec autant de fermeté à un autre personnage qui lui fait parvenir son point de vue par le même chemin. Les brouillages commencent avec l'affaiblissement d'une de ces certitudes ; ce qui est dit est par exemple inégalement intéressant, ou la réplique émane d'un personnage à l'identité peu affirmée, ou encore elle s'adresse à un destinataire qu'on n'identifie pas clairement. Le lecteur peut ainsi être soumis à l'impression de manquer d'informations, quand la parole laconique mime les échanges implicites de la conversation ordinaire, ou au contraire s'expose à difficilement trier et hiérarchiser une énorme quantité de détails informatifs qui ne semblent présenter d'intérêt que pour ceux qui les échangent.

La vraie conversation se caractérise aussi par le caractère aléatoire de l'enchaînement des répliques et par un enchevêtrement des sujets qui n'obéit qu'au désir de ceux qui parlent. Des dramaturges s'intéressent aux effets de cette « parole en éclats » dont la distribution par répliques obéit moins à la nécessité de construire un discours qu'à celle de saisir le mouvement de la parole, ses flux et ses reflux, ses ratages et ses obsessions. Des auteurs très différents comme Nathalie Sarraute ou Michel Vinaver sont à l'écoute de la parole ordinaire qu'ils viennent saisir dans des effets de montage. Dans *Pour un oui ou pour un non,* au titre prometteur, Sarraute déplace l'intérêt des personnages, simplement nommés par une lettre et un numéro, vers l'échange de répliques saisies avec une extrême précision, paroles accueillant le méta-langage et dont le moindre dérapage pourrait engendrer un conflit désespérément évité. Quant à Michel Vinaver, il combine des matériaux discontinus charriés par le quotidien qu'il combine, croise, entre lesquels il ménage des espaces, qu'il entrelace au point que le sens ne se donne pas d'emblée mais qu'il se construit progressivement.

Si les années 1980 ont été les années de toutes les expériences, la dernière décennie du siècle marque un retour vers des formes plus prudentes ou plus traditionnelles, et une réaffirmation de la nécessité de la fable. Une grande liberté dramaturgique continue à régner, mais, une fois celle-ci acquise, et sur fond de crise économique, tout se passe comme si des relations plus paisibles s'établissaient avec le lecteur ou le spectateur. Le succès mondial d'un auteur, Bernard-Marie Koltès, prouve, s'il en était besoin, que les nouvelles écritures peuvent s'imposer sur les scènes sans renoncer à prendre des risques dramaturgiques, et, parlant du monde d'aujourd'hui, déclencher un intérêt plus large que celui du petit cercle habituel des connaisseurs. Sa dernière pièce, *Roberto Zucco,* propose une fable à plusieurs niveaux, organisée autour de la cavale d'un meurtrier et d'une quête amoureuse, lisible aussi comme la recherche d'une impossible liberté ou d'un bonheur définitif qui se confond avec la mort. À partir d'un scénario de type « série B » que Koltès affectionne, le texte se développe en tableaux autonomes qui se

déplacent d'un intérieur familial au monde interlope de l'improbable « Petit Chicago », inscrivant dans une langue faussement quotidienne, trouée de fulgurances, les traces de quelques-unes des obsessions du siècle finissant.

DE L'APPARITION À L'AUTONOMIE DE LA MISE EN SCÈNE

La figure du metteur en scène domine de sa stature ce siècle de théâtre ; son ombre s'imprime sur les textes dramatiques et rend plus complexes les relations entre l'écriture et le spectacle. Dès les origines, un débat, toujours en cours, s'ouvre autour des prérogatives du metteur en scène dont les fonctions, si elles avaient été assimilées à celles de régisseur, auraient moins dérangé. Beaucoup de résistances viennent de son statut de premier lecteur du texte de théâtre. Les relations entre la littérature et la scène, parfois tumultueuses, deviennent franchement orageuses chaque fois que la question de la « fidélité » au texte est posée. Souvent, la question est mal posée ; il s'agirait de décider de ce qui est essentiel dans le spectacle, de discerner la part du texte et celle des autres langages de la représentation. Quand le point de vue moral l'emporte et que le metteur en scène est soupçonné de « trahison », il devient plus difficile de démêler ce que la polémique attribue à de scandaleuses prises de pouvoir et ce qui ressort des choix artistiques indispensables lors du passage du texte à la scène.

À la fin du XIXe siècle, avant que ne s'impose la fonction de metteur en scène, le texte était la partition souveraine à laquelle les acteurs se soumettaient, ne serait-ce que pour mieux briller. À la fin du XXe, il existe du théâtre sans texte préalable et la notion « d'écriture scénique » s'est imposée, au moins comme une nécessité théorique. L'écart est considérable, mais dans l'histoire entre ces deux extrêmes, il serait faux de ne retenir que les polémiques. Les transformations d'une profession, aux commencements à peine nécessaire, ont accompagné le développement des équipements techniques des plateaux, une réflexion globale sur le « sens » des textes de théâtre, des relations de plus en plus complexes entre la scène et la salle. Elles correspondent aussi à l'évolution des moyens de production et à l'institutionnalisation de la fonction. Les metteurs en scène animateurs de troupes ou compagnons acteurs et les metteurs en scène directeurs de salles sont devenus indispensables à toutes les étapes de l'aventure théâtrale.

Les relations, les frottements, les gonflements soudains ou les éclipses provisoires de la partition textuelle et de la partition scénique guideront notre parcours. En appui à ces réflexions plus théoriques, nous dresserons de brefs portraits de metteurs en scène, choisis davantage pour les particularités de leur travail qu'en fonction d'un palmarès forcément incomplet et dérisoire. Au cours du siècle, le développement de la mise en scène a radicalement changé la façon de faire du théâtre, de le penser et peut-être de l'écrire. La profession de metteur en scène s'est inscrite dans les institutions. L'auteur et l'acteur n'ont plus leur statut ancien ; la durée et le régime des répétitions obéissent à d'autres nécessités. On voit apparaître des fonctions artistiques nouvelles, comme conseiller littéraire, concepteur de la lumière et du son ; l'importance du scénographe et de tous les métiers liés aux

techniques de la scène devient plus visible, en fonction de l'importance croissante accordée à la « théâtralité » et à son principal maître d'œuvre.

L'ORDONNANCEMENT DES MOYENS DU SPECTACLE : VERS LA COHÉRENCE ET LA RESPONSABILITÉ

L'expression « mise en scène » date du début du XIXe siècle et désigne à l'origine l'art d'utiliser les décors, la musique, la pantomime et la danse, tous les moyens spectaculaires de la représentation qui feront de l'effet sur le spectateur, notamment dans le mélodrame. Cette acception perdure aujourd'hui dans l'usage populaire qui désigne par « mise en scène » tout ce qui est très visible ou même très « voyant » dans le spectacle, entérinant ainsi une sorte de coupure au cœur de la représentation. Mais historiquement, la mise en scène, définie et appliquée par Richard Wagner, apparaît avec la nécessité de construire la représentation comme un « ensemble » ; la fonction du metteur en scène se développe à mesure qu'il devient indispensable de développer et de coordonner cet ensemble.

En France, on date de l'ouverture du Théâtre-Libre d'André Antoine (1887) l'affirmation de l'unité esthétique de la représentation. Cette nécessité accompagne le développement du naturalisme qui recherche la parfaite élaboration de l'illusion de la réalité. Il faut savoir pourquoi et comment les moyens scéniques sont utilisés quand leur fonction cesse d'être purement décorative ou soumise à des effets spectaculaires passagers, et surtout il faut savoir les maîtriser. Le metteur en scène devient le maître d'œuvre de l'ensemble des conventions théâtrales, celui qui fait en sorte que le public reçoive l'image scénique la plus cohérente et la plus soignée. Ses choix artistiques s'exercent donc dans des domaines variés, sur la scénographie, sur l'ordonnancement de tout ce qui est donné à voir, mais aussi, toujours en accord avec la conception de Wagner, sur la façon dont les éléments proprement théâtraux vont contribuer à servir le texte, à le faire entendre le mieux possible dans la représentation, quitte à diminuer le pouvoir que le « grand acteur » exerçait au XIXe siècle sur l'œuvre dramatique et sur l'ensemble de la distribution.

Dès les origines, les compétences techniques du metteur en scène, que la complexité croissante de l'équipement scénique rend indispensables, ne sont pas contestées ; sa fonction – accompagner ou diriger le travail des acteurs – l'est rarement. André Antoine est une de ces premières figures. Cet ancien employé du gaz, brocardé comme « amateur » pendant les premières années du Théâtre-Libre qu'il fonde en 1887, devient le directeur du Théâtre Antoine dix ans plus tard avant de prendre la responsabilité du Théâtre de l'Odéon (1906-1914). Acteur lui-même, Antoine lance dans ces différents lieux des expériences nouvelles et sans concessions qui en font le précurseur de la mise en scène moderne. Il s'associe au naturalisme de Zola en travaillant à construire sur la scène un milieu social précis au sein duquel l'acteur pourra jouer le plus « naturellement » possible, quitte à tourner le dos au public comme si la scène était séparée de la salle par un « quatrième mur ». L'innovation est d'importance si l'on songe à l'appel de la rampe, très fort tout au long du XIXe siècle, et à l'obsession du public qui gouverne jusqu'alors le jeu des acteurs.

L'entreprise d'Antoine porte aussi sur le répertoire, mais, faute d'une nouvelle dramaturgie française de qualité, on se souvient plutôt de ses créations de grands auteurs étrangers comme Strindberg ou Ibsen. Les anecdotes autour des préoccupations d'Antoine pour le « détail vrai » et l'ironie qui s'exerce parfois à tort aux dépens de l'esthétique naturaliste masquent un peu ce qu'il apporta d'essentiel à la mise en scène et au jeu de l'acteur.

Notre époque ne cesse de redécouvrir Jacques Copeau, chaque fois en tout cas que le théâtre français se réinterroge sur ses missions ou que sont abordées les questions d'éthique. Il est vrai que le directeur du Vieux-Colombier, en 1913-1914 et en 1920-1924, a une piètre estime pour le théâtre de son temps qu'il se propose de réformer, qu'il s'agisse de ceux qui le font, auteurs et acteurs, ou des spectateurs. Copeau travaille sur tous les fronts, celui du répertoire, celui du jeu de l'acteur (il fonde une école en rouvrant son théâtre) et veut faire avancer à la fois l'esthétique et la morale. Cette rigueur artistique, accompagnée d'une recherche perpétuelle de la perfection, se définit par la simplicité (il préfère le « tréteau nu » aux scénographies compliquées) et la sincérité, la subordination absolue de l'acteur au texte qu'il devait interpréter. Copeau recommande une mise en scène dépouillée, s'élève contre les « abus des cabotins metteurs en scène » et se soucie de la qualité de l'ensemble. Retiré en Bourgogne dès 1924, il y entraîne son école. C'est de ses compagnons, les « Copiaux », que sortiront beaucoup d'animateurs de jeunes compagnies, formés à cette école du théâtre populaire, direct et exigeant. Les écrits de Jacques Copeau, ses *Registres*, alimentent la réflexion des hommes de théâtre d'aujourd'hui.

Dans les déclarations de ces metteurs en scène, on trouve déjà les signes d'une inquiétude, celle de l'envahissement de la scène par des moyens spectaculaires disproportionnés, sans rapport suffisamment établi avec les textes. Au reste, dès 1884, Becq de Fouquières *(L'Art de la mise en scène)* prédit que la mise en scène « continuera à empiéter de plus en plus sur le domaine littéraire ». Les polémiques sont le signe de cette difficulté à définir la fameuse « cohérence » qui était, selon Wagner, le principe d'une mise en scène réussie. Dès que l'on parle de domaines réservés ou que l'on qualifie, comme le fait Copeau, ses confrères de « cabotins », on entérine le clivage entre le texte et la scène. Si la mise en scène n'a pas à enjoliver le texte, à offrir au verbe des poètes dramatiques un écrin visuel sans rapports avec celui-ci, qui décide de la nécessité des images et de ce qui est montré, sinon le metteur en scène à la recherche de cette fameuse cohérence ? Le jansénisme scénique ne garantit pas la réussite de la représentation, il correspond à une position de principe où le metteur en scène décide de se placer en retrait du texte. On ne peut décider dans l'absolu que ce retrait soit la seule façon de se mettre au service du texte.

C'est donc très tôt que la relation entre la « littérature théâtrale » et les arts proprement scéniques soulève des problèmes, comme si le texte perdait d'emblée de ses prérogatives ou que la scène n'ajoutât que des enluminures et des paillettes à une nécessité qui n'est pas encore clairement nommée mais qui pourrait bien correspondre à la fameuse question du « sens ». Déjà, ce sens serait plutôt de l'ordre du texte. Beaucoup de polémiques qui suivront et qui marquent notre siècle tour-

nent d'ailleurs autour du soupçon permanent que le metteur en scène soit un « détourneur de texte », ou, tout simplement, de l'inquiétude qu'il soit seul à prendre en charge le sens. Le développement de l'écriture scénique se ferait aux dépens de l'écriture textuelle, le pouvoir du metteur en scène s'exercerait contre les intentions de l'auteur.

Entre les deux guerres, des compagnies théâtrales qui se recommandaient de Jacques Copeau et de ses désirs de réforme s'organisèrent en une véritable fédération. Cette association de metteurs en scène, connue sous le nom du « Cartel des quatre », regroupe de 1927 à la guerre Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff. Ces hommes ont en commun de diriger des salles parisiennes à la jauge limitée et aux moyens financiers réduits, en l'absence de toute subvention de l'État. Leur accord, inspiré par un souci d'entraide professionnelle, ne les engage pas à partager une ligne esthétique commune. Cependant, tous quatre affirment l'autonomie de la mise en scène, et ont le désir de la mettre au service du texte. Mais leur intérêt pour les œuvres ne les empêche pas de concevoir des lectures originales des classiques français ou étrangers et d'affirmer leur indépendance.

Ils se déclarent à peu près tous amoureux des textes qu'ils ne songent qu'à servir. Pour Pitoëff, le rôle du metteur en scène était de « remonter jusqu'à l'inspiration première de l'auteur, de pénétrer son dessein, ses intentions ». Dullin s'élève contre la « mise en scène extérieure » et cherche « à obtenir des comédiens qu'ils restent des êtres humains, pour mieux servir et mettre en valeur les éléments dramatiques du spectacle ». Gaston Baty, même lorsqu'il attaquait « Sire le Mot » s'est toujours défendu, en dépit de son goût pour les effets visuels, d'avoir « déformé un texte pour le plaisir d'une belle mise en scène ». Quant à Louis Jouvet, il rappelle dans une conférence la primauté du « beau langage », car « c'est par les prestiges du langage seul, par l'écriture d'une œuvre, que le théâtre atteint sa plus haute efficacité ».

Bien qu'on ne puisse pas réduire les différentes situations des metteurs en scène de la première moitié du siècle à une définition unique, s'impose cependant l'image d'un metteur en scène « patron » (c'est le surnom affectueux donné à Louis Jouvet, notamment), souvent réformateur, curieux de tout ce qui concerne le fonctionnement du théâtre. Il choisit le répertoire, maintient une ligne esthétique, s'interroge sur les conditions éthiques de l'exercice de son métier ; il s'inquiète du remplissage de la salle et des relations avec le public, dirige le personnel, forme de jeunes acteurs et joue parfois la comédie au milieu de ses acteurs. Déterminé à faire vivre son entreprise, il ne dispose, outre les recettes, que d'expédients ou de quelques aides de mécènes.

Engagés dans une activité professionnelle quotidienne qui modèle leur conception du métier, ces metteurs en scène ont une relation au théâtre très différente de celle des auteurs dramatiques, qui apparaissent alors en retrait. Qu'ils connaissent bien les règles de la scène ou qu'ils écrivent depuis leur tour d'ivoire, ils n'accèdent à la représentation qu'à travers la prise en charge de leur texte par un de ces hommes qui occupent désormais une place centrale dans la production. Quand les metteurs en scène sont amateurs de nouveaux textes et aiment à découvrir de jeunes talents, le courant passe bien et de véritables duos auteur/metteur en scène partagent les réussites. Louis Jouvet a ainsi pris le risque de présenter des

auteurs contemporains, et on associe son nom au succès de Jean Giraudoux ou au *Knock* (1923) de Jules Romains. Sacha Pitoëff a fait connaître le répertoire étranger. Dans le cas contraire, les sujets de conflit ne manquent pas, comme si la présence permanente du metteur en scène, garant de la théâtralité, ne donnait à l'auteur, et à travers lui à la littérature, qu'une place secondaire. Les déclarations rassurantes des uns et des autres sur leur respect du texte n'empêchent pas les incompréhensions, les équivoques et les contradictions.

Mais on ne reste pas toujours sur ce terrain des influences comparées ou des prérogatives perdues. Bernard Dort, dans *Théâtre réel* (1971), élève le débat et souligne que le metteur en scène joue aussi un rôle essentiel dans la relation entre le texte et le public, celui d'intermédiaire, et que ce rôle est devenu indispensable à mesure qu'ont évolué les conditions de réception des spectacles. Dès la seconde moitié du XIX[e] siècle, le public présent dans les salles perd de son homogénéité ; les œuvres qui lui sont proposées sont plus difficiles à situer et parfois à recevoir. Le rituel de présence au spectacle change même de sens. C'est au metteur en scène que revient la responsabilité du passage « dès lors [qu']aucun accord fondamental préalable sur le style et le sens de ces spectacles n'existe plus entre spectateurs et hommes de théâtre » écrit Dort.

Il est difficile de dater précisément l'époque où cette responsabilité est devenue consciente. Le texte, jugé difficile ou novateur, ne parvient pas toujours facilement au spectateur. Quand le public cesse d'être une collectivité qui partage d'emblée les mêmes valeurs et les mêmes émotions, quand les normes de la réception changent, la mise en scène peut clarifier et faciliter la tâche du spectateur. Encore faut-il que l'on renonce au mythe de la transparence du texte, qui passerait magiquement de la scène à la salle. Le metteur en scène endosse donc une autre fonction ; il n'est plus cantonné à l'univers clos de la scène. Placé entre le plateau et la salle, il travaille à faciliter les conditions de la réception. Ce que l'on appellera plus tard la « dramaturgie de la représentation » vise à mesurer et établir ce qui circule de la scène vers la salle, comment s'établissent les codes de la représentation et la façon dont on estime qu'ils sont perçus par le public.

En radicalisant son propos, Dort donne une définition encore plus ambitieuse du metteur en scène, quand il en fait celui qui forge entièrement le code de la représentation pour chaque spectacle. Dans ce cas, sa fonction dépasse largement les compétences techniques et artisanales, et même celles de passeur. Il fait davantage qu'ordonner le spectacle ou lui donner une forme scénique adéquate. Il « réinvente » littéralement tous les éléments de la représentation théâtrale en fonction de la conception qu'il se fait de l'œuvre et de l'image publique qu'il estime devoir en donner à une époque déterminée. Lorsqu'il travaille à trouver la forme scénique qui conviendra le mieux au texte, il n'usurpe aucun pouvoir. Il est devenu indispensable. Sans doute ne trouve-t-on pas encore chez les grands metteurs en scène de l'entre-deux-guerres, un peu sur la défensive, une affirmation aussi nette de leur métier. Ils s'empressent de jurer fidélité au texte, comme s'il se donnait toujours pour ce qu'il est et que chacun sût d'emblée ce qu'il voulait dire et ce qu'il fallait en faire sur scène. Pourtant, en lisant les témoignages de contemporains, en regardant les photographies des spectacles, on mesure que leurs inventions

participent de ce travail des premiers lecteurs qui laissent une marque durable en opérant des choix et en permettant l'émergence du jeu. Le metteur en scène s'affirme comme artiste à part entière ; se résolvant à abandonner l'habit un peu étroit du régisseur, il se révèle comme celui qui propose un projet scénique pour le texte qui lui a été donné à lire. Il n'est plus question alors de pauvres stratagèmes destinés à « faire passer » un texte en l'habillant tant bien que mal de quelques artifices fatigués, mais bien du travail novateur de celui qui donne à voir et à entendre à un public ce qu'il perçoit du texte.

LECTURES ET RELECTURES

Dans la seconde moitié du siècle, le mouvement de décentralisation théâtrale de l'après-guerre provoque un bouleversement institutionnel qui renforce le pouvoir des metteurs en scène-directeurs en augmentant leurs responsabilités. Nommés à la tête d'un Centre dramatique national subventionné par l'État, des metteurs en scène animateurs comme Jean Dasté et Hubert Gignoux sont investis d'une mission de « service public ». Ils doivent diffuser la culture théâtrale tout en faisant œuvre de création et en s'efforçant d'atteindre le public le plus large possible. Leur fonction ne serait pas très différente de celle des metteurs en scène des théâtres d'art de l'avant-guerre si les obligations de leur cahier des charges ne cadraient pas plus précisément leur liberté artistique. La plupart d'entre eux travaillent à la diffusion d'un répertoire classique, français et étranger, et, compte tenu de l'ampleur de leur tâche, se consacrent inégalement à la découverte de textes contemporains. Ces directeurs, hommes-orchestres de la responsabilité culturelle, poursuivent leur activité artistique tout en œuvrant à la difficile conquête du public. Cette situation renforce l'image de toute-puissance des metteurs en scène qui disposent donc d'un outil de production, même s'ils doivent rendre compte de l'usage qu'ils en font à leurs tutelles et à la collectivité.

Jean Vilar est la figure la plus connue de cette génération d'artistes engagés dans une pratique théâtrale directement liée à la société. Fondateur du Festival d'Avignon en 1947, Directeur du Théâtre National Populaire de 1951 à 1963, fort de ses convictions civiques et morales, il y poursuit sa carrière d'acteur et de metteur en scène en se confrontant quotidiennement à une salle de 2 500 places. « L'esthétique Vilar » est fondée sur le dépouillement et la simplicité des moyens scéniques et centrée sur l'acteur. Vilar élimine tout ce qui lui semble inutile car c'est « le poète qui aura le dernier mot » lors de la représentation. Des poètes, il en fait entendre en montant les classiques français et étrangers et en veillant à ne pas « falsifier » les œuvres. On retrouve en tête des préoccupations de Vilar cette exigence de fidélité aux textes et cette humilité qui l'amène à renoncer au titre de metteur en scène et à revendiquer celui de « régisseur ». Par ce terme, il se définit comme l'organisateur de la représentation, le technicien chargé de faire entendre le texte sans que sa propre voix ne devienne prépondérante. Dans l'utopie de Jean Vilar se glisse l'idée que le metteur en scène peut n'être qu'un passeur entre l'auteur et le public, et que cette transmission se fait sans aucune distorsion, dans la plus grande clarté. Toujours soucieux de

monter des « poètes contemporains » dont les textes refléteraient mieux l'époque, il y réussit en partie avec Jean-Paul Sartre et Henri Pichette, surtout quand il obtint une seconde salle, le Théâtre Récamier, plus propice aux expériences.

Mais ce ne sont pas les metteurs en scène des théâtres subventionnés qui purent prendre le plus de risques dans le domaine de la création. D'autres artistes, indépendants ou exerçant leur métier dans des petites salles désargentées de la Rive gauche, allèrent à la rencontre des auteurs qui renouvelèrent la dramaturgie française dans les années 1950. Parmi eux, Roger Blin, Jean-Marie Serreau et Georges Vitaly s'illustrèrent dans cette dimension particulière de la fonction. Ils surent lire des textes nouveaux et les acclimater sur scène, même ou surtout quand leurs dramaturgies étaient en rupture complète avec les conventions théâtrales admises.

Quand le metteur en scène se fait « premier lecteur », il éprouve sa capacité à détecter avant tout le monde les qualités spécifiques d'un texte de théâtre. Il ajoute donc à sa palette scénique des qualités particulières où le flair littéraire est relayé par l'anticipation de la représentation à venir. Alors que peu de gens se montrent sensibles à des formes dramatiques qui échappent aux normes admises jusque-là, il parie sur l'avenir théâtral du texte. Il lui reste alors à convaincre des acteurs et des producteurs de partager son défi, et à donner au texte une chance de rencontrer le public. Ainsi considère-t-on comme exemplaire la relation entre Roger Blin et le tout nouvel *En attendant Godot* de Samuel Beckett dont la création en 1953 fut un essai que la destinée mondiale du texte vint confirmer. Dans les fonctions du metteur en scène entrait donc cette dimension de découvreur de nouveaux textes, d'amateur de littérature théâtrale disposant d'un regard différent de celui des autres lecteurs, anticipant sur la destinée scénique de l'écriture. Une nouvelle responsabilité s'y ajoutait : un texte nouveau qui connaît un échec au moment de sa création est souvent condamné pour longtemps. Le public fait rarement la part de ce qui revient au texte et de ce qui revient à la mise en scène, si bien qu'un spectacle raté entraîne le texte dans sa chute.

Le statut du metteur en scène évolua ainsi jusqu'aux années 1960-1970, renforcé par la montée en puissance des institutions issues de la décentralisation, confirmé par le choc de quelques grandes « relectures » de classiques. Les questions de « lecture » et de « relecture » furent au centre de ces années-là. Dans son travail sur un texte ancien, il s'agit notamment de savoir si le metteur en scène actualise ou historicise le texte, c'est-à-dire s'il fait comme s'il avait été écrit la veille ou si, au contraire, il met en avant sa date d'apparition. « Mettre dans la bouche de ces comédiens des textes écrits, leur faire exécuter des mouvements prescrits il y a parfois plusieurs siècles a quelque chose de paradoxal. Presque de contre nature » écrit B. Dort dans *La Représentation émancipée* (1988). Si certaines de ces nouvelles lectures firent scandale, c'est qu'elles engageaient des points de vue idéologiques dont l'importance dépassait ce que l'on accorde d'habitude au théâtre. Elles heurtaient de front tous ceux qui étaient persuadés du sens éternel d'un grand texte, des qualités psychologiques immuables de ses personnages, de la transmission permanente de valeurs obligatoirement reconnues par toutes les sociétés. Semblables débats sont à rapprocher de ceux qui opposèrent à la même époque des universitaires plutôt conservateurs, comme Raymond Picard, aux tenants de la « Nouvelle

critique », par exemple Roland Barthes, à propos de Racine. Le sens éternel et définitif attribué aux œuvres littéraires, à force d'érudition, était confronté à la polysémie revendiquée par tous ceux qui faisaient de leur travail de lecteur la clé du renouvellement des œuvres à des époques différentes. Le champ clos du théâtre se prêta fort bien à ces querelles, d'autant plus que la mise en scène des classiques offrait une sorte d'image concrète et spectaculaire de tout ce qui pouvait être soupçonné dans le travail d'ordinaire plus secret du lecteur. On renoua donc avec le vocabulaire de la trahison pour en appeler au bon sens dont des metteurs en scène, réputés marxisants ou sans culture érudite, semblaient fort dépourvus.

Parmi ces lectures qui firent sensation, le *Tartuffe* de Molière mis en scène par Roger Planchon en 1964 à Villeurbanne demeure exemplaire par l'importance que le metteur en scène donne à la *fable*, contre une tradition centrée sur l'interprétation psychologisante du personnage de Tartuffe. Dans son spectacle, Planchon cherchait à répondre à la question, que fait Tartuffe ?, et non plus, qui est Tartuffe ? Faisant apparaître dans sa mise en scène l'iconographie religieuse de l'époque, ou donnant au logis du bourgeois Orgon l'épaisseur réaliste des moyens financiers en jeu, Roger Planchon ne traitait plus d'un « caractère », mais bien d'un complot politico-religieux où tous les coups étaient permis. Toutes les lectures de classiques n'eurent pas la même fortune. Mais toutes les audaces étaient permises, inégalement justifiées par la cohérence de la proposition globale. Tant d'autres mises en scène d'œuvres du passé caractérisèrent cette époque que, dans l'enthousiasme, on se mit à parler de « dépoussiérage ». Peu suspect d'un excès de prudence dans ses mises en scène, Antoine Vitez fit remarquer en 1976 que l'expression laissait croire qu'il s'agissait de retrouver les œuvres « dans leur intégrité originelle », comme sous une couche de poussière. Or, le travail du metteur en scène est tout le contraire d'une œuvre de « restauration » ; il est plutôt, dit encore Vitez, de « montrer les fractures du temps ». L'expression rend bien compte de la façon dont les termes de l'opposition actualisation/historicisation avaient changé, le metteur en scène assumant toujours pleinement la responsabilité du regard qu'il portait sur le passé.

Toutes ces expériences ont beaucoup fait avancer l'idée de la mise en scène comme « écriture scénique ». Avec celle-ci vient la notion de responsabilité de celui qui l'assume, comme l'avait déjà avancé Bertolt Brecht. La discussion ne porte plus sur la façon dont ce qui est montré sur le plateau surcharge ou simplifie la relation au texte, ou si telle trouvaille esthétique est pertinente. La mise en scène met le point final, naturellement provisoire, à la signification d'une œuvre au moment où l'on décide de la représenter. On est donc en mesure d'affirmer qu'il existe une morale et une idéologie de la mise en scène, qui va de pair avec la revendication d'une véritable écriture scénique.

LA MISE EN QUESTION DU TEXTE ET LE METTEUR EN SCÈNE FACE AU COLLECTIF

La crise sociale et politique de 1968 eut des répercussions inattendues sur la vie théâtrale. Tous ceux qui vaquaient à leurs occupations artistiques furent saisis de

plein fouet par les interrogations sur le public (ou sur le « non-public », selon une formule célèbre de l'époque) ; on se demanda si les responsables des théâtres nationaux, des centres dramatiques et des maisons de la culture, n'avaient pas perdu de vue une partie de leur mission de formation du public ou ne s'étaient pas enfermés dans une paradoxale routine de la création. Étrangement, ces années-là firent plus de tort au texte dramatique et aux auteurs reconnus qu'aux metteurs en scène. Parmi ceux qui étaient convaincus qu'il fallait relancer la création sur d'autres bases, certains furent séduits par la mise en place de collectifs et de créations émanant des groupes d'artistes. Ils se laissèrent inspirer par la redécouverte de la force de suggestion et d'inspiration du corps ou par la fondation de troupes qui remettaient en cause les institutions théâtrales dans leur fonctionnement et les modèles de vie qu'elles induisaient. L'acteur, se jugeant dans un passé récent trop soumis aux décisions du metteur en scène, renouait avec les délices de l'improvisation et de la création propre ; il lui arrivait même de contribuer à l'écriture de textes, de canevas ou de spectacles affranchis de toute préoccupation littéraire, établis dans l'urgence de faire entendre d'autres voix que celles de la culture dominante. Tandis que les textes anciens, assimilés à la culture bourgeoise, étaient jetés par-dessus bord, les textes contemporains étaient plutôt reconnus s'ils émanaient de collectifs. Dans la production théâtrale, on s'attacha à définir une nouvelle répartition des compétences où la voix de chaque collaborateur se faisait entendre sur la pertinence du projet en cours et l'intérêt idéologique du travail poursuivi. Sans doute fut-ce l'époque d'une théâtralité débridée, affirmée dans toutes ses formes expressives, et comme détachée du texte écrit. Le metteur en scène lecteur de texte y perdit parfois de son savoir, mais il s'éveilla chef de troupe, garant des improvisations, « œil extérieur » ou compagnon comédien, renaissant de ses cendres et ne traversant que brièvement un désert provisoire. On peut d'ailleurs se demander si cette crise des années 1970 n'a pas contribué à renforcer le pouvoir réel du metteur en scène. Dans l'opposition entre la « littérature » et la « théâtralité » qui cristallisa une partie du conflit autour de la « culture bourgeoise », les compétences du metteur en scène étaient naturellement du côté du théâtre ; on avait toujours besoin de lui pour collaborer aux spectacles ambitieux qui se passaient de texte et on avait encore davantage besoin de lui quand le texte n'était plus qu'un prétexte. Son savoir-faire était plus que jamais indispensable quand les institutions, rouvrant leurs portes, retrouvèrent leurs directeurs et se réinterrogèrent sur la façon de diffuser la culture en direction du plus grand nombre en utilisant pleinement tous les moyens du théâtre.

Il serait absurde de ne parler d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil qu'à propos de ces années-là, bien que plusieurs spectacles de la troupe, et notamment *L'Âge d'or* (création collective de 1975), soient un bon exemple du type de travail entrepris. Établi à partir d'un travail de plus d'un an, enrichi de rencontres avec des travailleurs et différents groupes sociaux, le canevas est choisi après de longues improvisations, privées et parfois publiques, qui servent d'ouverture et de confrontation. Cette sorte de tâtonnement s'affirme comme une méthode de travail. Les comédiens, les personnages, les éléments de la fable sont « essayés » sur le plateau. Le théâtre l'emporte sur le débat, la solution scénique s'impose quand elle paraît

convaincante dans le jeu des acteurs. Le résultat final, d'ailleurs retravaillé au cours des représentations, s'impose dans le jeu masqué, clair et fort. D'une grande efficacité théâtrale, *L'Âge d'or. Première ébauche* (1975) reprend les principes du théâtre de foire en les mettant au service d'un regard différent et critique sur la société contemporaine. Affirmant la dimension utopique du projet, Ariane Mnouchkine déclare dans une interview : « J'ai été égarée par moments par le vide, comme quand on cherche un point et qu'on ne sait pas quelle est la route qui va y mener. Ces difficultés sont comparables à celles de certains scientifiques qui construisent leur méthode en même temps qu'ils continuent de chercher. Une donnée peut alors bousculer la théorie » (*Les Voies de la Création théâtrale*, vol. V). La mise en scène s'ouvre ici à la recherche, privilégie les chemins de traverse, fonde aussi son travail sur l'acteur et sa réussite individuelle, accepte de sortir de l'espace laboratoire pour se confronter en route à de futurs spectateurs, aux *gens*.

La compagnie, fondée en 1964 et toujours en activité plus de trente ans plus tard, ne subit jamais les effets de la mode et moins qu'une autre elle se plia de manière soudaine ou irréfléchie à un fonctionnement artistique extérieur à ses besoins propres. Une des premières et rares femmes metteurs en scène et responsables de compagnie en France, Mnouchkine fait toujours fonctionner un collectif « à la française » (pour le différencier, par exemple, du *Living Theatre* américain de Julian Beck et Judith Malina ou des expériences de Grotowski). Elle oriente le répertoire (Le Théâtre du Soleil monte aussi des textes, notamment d'Hélène Cixous), distribue les acteurs, ou, dans le cas de *L'Âge d'or*, provoque les propositions des acteurs, les amène à maturité et choisit celles qui serviront au montage final. Comme quelques-uns de ses grands devanciers, elle se soucie d'éthique théâtrale, de relation à la société et au public, de politique, de formation. Dans le cas du « Soleil », on peut proposer la notion d'écriture scénique, puisque Mnouchkine s'est imposée comme une artiste qui anime le travail d'un groupe, invente des formes et s'engage totalement dans la création qui finit par se confondre avec un mode de vie.

Bien d'autres compagnies fondèrent leur travail sur les relations alternées avec des groupes sociaux et des répétitions privées. Le Théâtre de l'Aquarium, animé à l'origine par Jacques Nichet puis par Didier Bezace et Jean-Louis Benoît, également installé à la Cartoucherie de Vincennes, présenta par exemple *Marchands de ville* (1972), *La Jeune Lune tient la vieille lune toute une nuit entre ses bras* (1976) selon les mêmes principes de création collective sur des thèmes sociaux, mais avec un style de jeu différent.

Le statut du metteur en scène est sûrement différent dans ces compagnies : il serait néanmoins inexact de lui attribuer moins de pouvoir et surtout moins d'influence artistique. Il est plus engagé dans une réflexion sur la société, plus directement concerné par la vie du groupe auquel il appartient, davantage soucieux du collectif et de l'équilibre avec sa réflexion personnelle. La grande différence, outre la relation à l'institution, est dans l'esprit de recherche qui guide son travail et qui le pousse régulièrement à sortir des sentiers battus, jusqu'à risquer de mettre en péril le projet entamé.

LA MISE À L'ÉPREUVE DES DEUX ÉCRITURES

Ces exemples de collectifs, parfois utopiques, ne durèrent pas, les institutions françaises se montrant d'ailleurs plutôt rétives à l'existence de troupes permanentes. Dans les années 1980, le metteur en scène est plus que jamais au centre de la création. On réinterroge ce risque de la toute-puissance, et Bernard Dort, toujours attentif aux excès de la vie théâtrale, s'inquiète même de « l'obésité » grandissante de la figure du metteur en scène. La langue avait enregistré cette dérive, puisqu'on disait déjà depuis longtemps qu'on allait voir un Molière de Vitez, un Marivaux de Chéreau ou un Racine de Mesguich. Si l'on peut contester ces formulations pourtant rapides et commodes, les temps ne sont plus aux polémiques autour de la trahison de la pensée de l'auteur. La polysémie des textes étant chose admise et le débat un peu usé, ce qui s'exprime là est davantage l'existence d'un déséquilibre entre les différentes fonctions de la profession théâtrale, et le risque que les responsabilités et les décisions soient trop concentrées entre les mains de quelques-uns.

Pourtant, le metteur en scène s'entoure de nombreux collaborateurs, correspondant parfois à de nouveaux métiers du théâtre, surtout de spécialistes des techniques scéniques, scénographie, son, lumière. Si les historiens considèrent que l'apparition de l'électricité, en modifiant les conditions de l'éclairage scénique, fut une véritable révolution, depuis le milieu du siècle l'équipement technique et scénographique est en transformation permanente. La puissance et la souplesse des éclairages, l'usage d'appareils semblables à ceux des plateaux de cinéma qui diffusent la lumière sans que la source ou le faisceau soient repérables, le changement total des habitudes en matière de son, grâce à l'électronique, par exemple, ont transformé en profondeur les dramaturgies du son et de la lumière ainsi que les compétences techniques dans ce domaine. Il y a longtemps que la scénographie est devenue un élément déterminant de la représentation, et son maître d'œuvre le premier collaborateur du metteur en scène avec qui il partage la responsabilité des choix d'espace. On ne parle presque plus de « décoration », qui sous-entendrait une fonction secondaire et trop périphérique, mais de scénographie qui englobe la conception de la relation entre scène et salle aussi bien que la dimension de l'image proprement dite. La lumière et le son ne peuvent davantage être réduits à des éléments extérieurs qui viendraient habiller ou enjoliver le travail terminé. Bien qu'ils réclament de plus en plus de connaissances techniques, ces domaines sont sous la responsabilité de concepteurs, d'artistes qui travaillent avec le metteur en scène à la dramaturgie d'ensemble, souvent bien avant le début des répétitions. Lumière et son sont indissociables du projet général et sont des éléments déterminants de l'écriture scénique.

Plus technique, la mise en scène s'affirme aussi plus clairement comme une écriture autonome à mesure que les moyens dont elle dispose sont plus complexes et mieux intégrés au projet général. La cohérence dont il était question aux origines n'englobe plus forcément le texte. Ainsi, le choc que procure le travail d'un metteur en scène comme Antoine Vitez vient de ce qu'il ne fédère pas forcément les moyens

scéniques au service du texte, dans la direction dominante ou attendue, mais qu'il lui arrive de travailler « contre » le texte, à rebours des images que ferait naître une *mimèsis* trop attendue ou évidente. Ce traitement radical n'est pourtant pas de l'ordre du contresens, puisque la scène n'est pas convoquée pour produire un sens « contraire » à ce que l'on attendait, mais une série de frottements, de décalages, de mises en perspective qui n'empêchent pas d'entendre le texte. Jean-Marie Piemme parle, à ce sujet, de « mise à l'épreuve » des deux écritures, l'écriture textuelle et l'écriture scénique, qui « libère du sens et de l'émotion par effet de choc ». La logique de la mise en scène n'est pas toujours à chercher dans le sens du prolongement du texte, d'une supériorité ou d'une infériorité d'une écriture par rapport à l'autre, mais de leur mise en relation. Sans doute s'agit-il d'une révolution dans la façon de penser la mise en scène, que l'installation côte à côte des deux écritures ; là où l'on s'efforçait de chercher la couture parfaite entre les langages, une sorte de synthèse exemplaire des forces artistiques réunies dans le grand creuset du théâtre, il est désormais aussi question de l'affirmation des différences, de langages distincts dont l'hétérogénéité, au lieu de nuire au projet, provoque des effets de sens qui n'ont plus rien à voir avec un recentrage sur la lecture du texte. Pour signifier le changement d'espace et la radicalité de l'opération qu'il accomplit, Antoine Vitez parle de son travail en termes de « traduction » et surtout de « variation ». Une mise en scène, tout comme une traduction, est l'inlassable reprise d'un grand texte et elle varie en fonction du regard toujours renouvelé que chaque époque porte sur lui. Une limite à ce jeu des variations, devenues quasi simultanées, est atteinte par Daniel Mesguich, lorsqu'il dédouble par exemple le personnage d'Hamlet entre plusieurs acteurs, qu'il multiplie les propositions scéniques dans le même espace ; il n'ambitionne rien moins que de jouer le texte et son commentaire, les couches de sens qui se sont accumulées sur les classiques, faisant ainsi de ce méta-texte une partie intégrante de l'œuvre qui appartient à notre patrimoine culturel au même titre que l'écriture première. « En toute représentation chantent toutes les représentations, ses elles-mêmes passées et à venir. Chacune d'elles est fugue, suite et variations, reprise, ligne de fuite devant celle qui la précède et derrière celle qui la suit », écrit-il dans *L'Éternel éphémère* (1991).

L'écriture scénique ne s'avère pas uniforme et plusieurs esthétiques s'affirment, séparément ou simultanément. Certaines équipes, mobilisées par les moyens techniques dont elles disposent, les exploitent pleinement. D'autres metteurs en scène, plus réservés sur cette nouvelle esthétique de l'image, reviennent au travail d'acteur. Peter Brook, installé au Théâtre des Bouffes du Nord dans les années 1970, développe son travail entièrement à partir de l'acteur et de sa relation au public. Le titre d'un de ses livres, *L'Espace vide* (1976), dit clairement la nature de ses choix. Tout comme le texte, l'acteur perd de son importance quand les moyens scéniques qui l'entourent sont plus visibles pour le public et plus coûteux à la production que sa présence. Occupé à la maîtrise de toute cette technologie, il arrive que le metteur en scène consacre moins de temps à l'acteur, qui a le sentiment d'être livré à lui-même ou de ne figurer qu'un petit bout d'humanité dans un océan d'images, sophistiquées jusqu'à en devenir glacées.

Beaucoup d'images des scènes des années 1980 sont très raffinées, parfois proches du rêve, jusqu'au risque de la désincarnation. Une autre ligne de partage dans l'évolution de la mise en scène opposerait ceux qui réagissent contre l'inflation technique, et, se référant à des principes de simplicité du théâtre, entendent réhabiliter la présence de l'acteur et l'importance du jeu. Coupure artificielle, sans doute, puisque le metteur en scène s'affirme maître des moyens techniques *et* directeur d'acteur. La relation avec le spectateur se modifie, lorsque, sommé de contempler les superbes images élaborées à son intention, il perd le contact avec la partie « humaine » (on pourrait dire, par métaphore, « figurative ») du théâtre. Cependant, tous ceux qui fondent leur travail sur l'acteur ne partagent pas forcément la même esthétique. Des metteurs en scène mesurent toujours la justesse de l'acteur en fonction du réalisme psychologique, de l'idée qu'il se font de la qualité de l'imitation, ou de la relation au *gestus* social. En revanche, Antoine Vitez et beaucoup d'épigones encouragent l'acteur à un jeu franchement théâtral, où ni les gestes ni les mouvements dans l'espace, ni le rythme de la parole ne rappellent la vie quotidienne. La « fracture » que Vitez appelle de ses vœux réside dans une théâtralisation franche du jeu. Quelques-uns, taxés de minimalisme, comme par exemple Jacques Lassalle, sont de ceux qui n'ont jamais cessé d'attacher beaucoup d'importance aux acteurs et qui s'attachent à obtenir un jeu mesuré, plus intérieur, dénué de signes trop visibles ou excessifs. Claude Régy soulève lui aussi beaucoup de polémiques en appelant l'acteur à une présence-absence où il ne cherche plus du tout à figurer un personnage, mais se laisse comme « traverser » par le texte. Régy écrit dans *Espaces perdus* (1991) : « Je ressens, je crois, avec beaucoup de force, le désir d'un théâtre qui n'en serait plus un, en ce qu'il serait le lieu de toutes les présences, le lieu des choses elles-mêmes. Faire de nos espaces clos, illimités, qui par chance nous restent encore : les théâtres, des lieux du laisser-être, renonçant à toute forme de hiérarchie entre pensée, corps, objet, texte, voix. » Avec les mêmes mots, ou à peu près, d'autres metteurs en scène appelleraient de la même façon à une qualité de présence au monde, à la quête permanente d'un théâtre nettoyé de tout histrionisme, toujours plus près des choses du monde sans jamais chercher à les singer par des artifices.

Il ne serait pas juste d'opposer ces différents chantiers qui s'ouvrent à peu près en parallèle, même quand leurs esthétiques sont contradictoires. Il s'agit toujours de réinterroger le théâtre et de le renouveler, de parler du monde d'une manière précise et sensible, d'atteindre à davantage de qualité. Les grands metteurs en scène de l'époque ont presque tous une activité de pédagogue, au Conservatoire national, dans des stages, ou dans leur propre école. Quand, dans *Le Théâtre des Idées*, Antoine Vitez dont l'activité de formateur fut considérable, parle d'« aimer nos acteurs », il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas de « singer les arts techniques », mais d'élargir sans cesse le « cercle des connaisseurs », en parvenant « à rencontrer ceux qui peuvent se reconnaître dans nos recherches, aimer nos acteurs ». Un bel exemple des relations complexes entre le texte, le jeu et la scène, vient enfin de Patrice Chéreau qui met en scène la même œuvre à trois reprises en l'espace d'une dizaine d'années. Il présente *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès (la troisième fois en 1995) dans des scénographies différentes, avec des acteurs différents et il joue lui-même à deux reprises. Ainsi s'exerce à plein la fonction de déchiffreur et

d'essayeur du metteur en scène, qui revient sur les traces de son travail ancien, le conteste, explore de nouvelles pistes. De cette façon il ouvre une série de perspectives lumineuses au creux du texte et prend le risque d'un parcours sensible qui en renouvelle le sens.

1985-1995 : UNE NOUVELLE GÉNÉRATION. LA MISE EN SCÈNE COMME ART AUTONOME

Deux numéros spéciaux de revues importantes entérinent le phénomène : en l'espace d'une dizaine d'années, de nombreux « nouveaux » metteurs en scène occupent l'affiche régulièrement. En préface à « Mettre en scène aujourd'hui » (*Alternatives théâtrales* n° 38), Serge Saada donne la parole à neuf metteurs en scène qui se sont révélés dans les années 1980. Maryvonne Saison, dans son introduction au « Jeune Théâtre » (*Revue d'Esthétique* n° 26), s'interroge sur le caractère « massif et resserré » de ce renouvellement qui lui donne un caractère particulier et mérite que l'on parle de « génération ».

Le nombre des jeunes compagnies explose : en 1991, 516 sont subventionnées, contre 189 dix ans plus tôt, et 1 200 demandent une aide en 1992. C'est assez dire une envie de travailler ensemble, en groupe ou plutôt en « bandes », pour reprendre le vocable d'un journaliste. En effet, s'il est difficile de les classer en fonction d'une même esthétique, on peut avancer qu'ils misent, un peu comme en 1968, sur le collectif d'acteurs, sans qu'une idéologie ou un mode de vie déterminés entrent dans leur projet. La référence à des « bandes » souligne l'absence préalable d'organisation institutionnelle de ces rassemblements d'acteurs d'où se sont dégagés des maîtres d'œuvre. L'enthousiasme d'une génération pour la pratique théâtrale n'est d'ailleurs pas une garantie de qualité. Claude Régy, dans la *Revue d'Esthétique*, se dit terrifié par ces « photocopies qui sortent de partout, que ce soit dans l'écriture ou dans la mise en scène » et regrette l'empressement des administrations à confirmer trop tôt « des semi-boy-scouts amateurs qui font une compagnie et montent des trucs ». Il est vrai que, partant des mêmes élans, sortant parfois des mêmes écoles, nourris de textes communs, ces jeunes artistes ont mis indirectement en cause la hiérarchie artistique en place. Beaucoup d'entre eux soumettent leur projet théâtral au seul désir qui les anime.

On pourrait leur chercher une identité commune dans leur méfiance envers les institutions théâtrales dans lesquelles la plupart disent ne plus se reconnaître, alors que leurs aînés en avaient fait le fer de lance de leur réflexion et le lieu naturel du déroulement de leurs carrières. Mais les choses sont allées vite, et si presque tous ont voulu inventer une autre façon de faire du théâtre, en dehors des chemins étatiques officiels, quelques-uns, en l'espace de peu d'années, se trouvent chargés de responsabilités importantes à l'intérieur du théâtre subventionné. Christian Schiaretti, devenu directeur du Centre dramatique de Reims (puis du TNP), a montré le chemin et tente de « militer au sein de l'institution » en retrouvant l'esprit des origines de la décentralisation théâtrale et, par exemple, en fondant une troupe de jeunes comédiens permanents, appelés à partager son aventure artistique. Sté-

phane Braunschweig dirige également un équipement à Orléans puis au TNS, tout en signant des mises en scène (y compris d'opéra) dans toute l'Europe. Stanislas Nordey, associé un moment à Jean-Pierre Vincent au Théâtre National de Nanterre, devient directeur à part entière à Saint-Denis puis à nouveau indépendant, tandis qu'Éric Lacascade (Ballatum Théâtre), longtemps parmi les plus critiques, se mesure à la direction du Centre dramatique de Caen. D'autres, comme Chantal Morel, ont fait le chemin inverse, et, après un bref passage à la tête d'un centre dramatique, ont préféré les difficiles sentiers de la liberté. Sans doute cette génération a-t-elle refusé de mettre machinalement ses pieds dans les traces de la génération précédente, a réinterrogé le théâtre public, la « nécessité du théâtre », et la façon d'en faire, pour le moment sans plans de carrière bien arrêtés.

Toujours faute d'un portrait-robot, on peut s'arrêter sur le mode de travail de quelques-uns. À partir de longues répétitions en « atelier », le metteur en scène prend en compte la nécessaire recherche à partir du jeu de l'acteur ; c'est de lui que naissent les propositions qui renouvellent les formes, c'est par sa capacité d'innovation dans la pratique du jeu que la mise en scène est revivifiée. Ainsi, écrit Yann-Joël Collin : « Utopie : jouir de refaire ce travail, publiquement, tout refaire, avec les moyens du bord. Mais nous sommes rattrapés : l'endroit commun s'évanouit. La re-présentation, hélas, recommence. L'évidence est dissipée. Tout semble vouloir s'arrêter... » Cette innocence de l'atelier, lieu de tous les possibles, en fait aussi l'endroit du nécessaire oubli, là où le théâtre se réinvente dans l'innocence primitive, contre tous les académismes. Ne rien savoir, et tout découvrir ensemble, avec les moyens dont on dispose, voilà un moteur possible de la création si l'on essaie d'oublier comment se fait le théâtre, comment les prédécesseurs le faisaient, et même comment il « faudrait » en faire. Bien sûr, des noms de metteurs en scène ont pourtant émergé de ces travaux d'acteurs devenus spectacles, sans doute parce que la façon de penser le théâtre passe toujours par la fonction de metteur en scène.

Une série d'utopies nécessaires, un théâtre plus près du « réel », un théâtre accompli vraiment ensemble, sans l'appui nécessaire d'un texte dramatique établi, parfois dans l'urgence de textes venus d'ailleurs, des journaux, du discours politique, des témoignages « vécus » ; un théâtre que l'on inventerait à mesure, parce que l'on ne saurait plus rien et qu'il serait nécessaire de partager cette innocence avec le plus grand nombre ; un théâtre où le corps retrouverait une place essentielle ; où des metteurs en scène se réveilleraient auteurs, parce que rien de ce qu'ils auraient lu ne leur semblerait nécessaire ; un théâtre fait à toute vitesse, avec les contradictions de rigueur, l'esprit de la fête et l'indispensable sérieux de l'artiste qui prend la parole. Voilà ce que les amateurs de théâtre avaient envie de dire, et d'entendre, pour que soit rituellement secoué le conformisme de tous les pouvoirs et éloigné le risque de l'ankylose.

À la fin du siècle, il devient rare que le public suspecte le metteur en scène de se livrer à des fantaisies ou à des caprices dans son travail. Il est désormais admis que les variations font logiquement partie du mouvement de translation que subit le texte en route vers la scène. Cependant, le débat reste toujours ouvert autour de ce que l'on qualifie d'usage-prétexte de l'œuvre dramatique. Des spectateurs, à la

recherche des limites du travail d'interprétation, rechignent devant les spectacles qui rendent le texte méconnaissable, où il est même difficile d'imaginer qu'il y a un texte indépendant de la réalisation scénique. Il est vrai que dans ce cas, ce que nous avons qualifié de frottements, ou de choc entre les deux textes, n'existe plus. L'apparente fusion des partitions masque mal que l'une est dévorée par l'autre, que le spectacle a englobé le texte.

Ces considérations disparaissent pour tous ceux qui qualifient désormais la mise en scène d'art autonome, renvoyant loin dans le passé les interrogations sur la relation au texte dramatique. Dans les spectacles les plus récents du théâtre expérimental, notamment américain, la mise en scène existe par et pour elle-même, rejoignant en partie un vieux rêve d'Antonin Artaud. Émancipée du texte dramatique, elle se définit comme un « autre texte », lui-même englobé dans un texte plus large, celui du spectacle, défini comme une partition. Il pourrait s'agir d'une limite de sens du même mot, puisque la « mise en scène » n'est plus alors celle d'une œuvre, à laquelle elle demeurerait rattachée, mais celle de son propre objet qu'elle s'attacherait à construire au sein d'un spectacle. Les éléments textuels, quand ils existent encore, changent totalement de statut, perdent la place centrale et deviennent un élément de la partition au même titre que les éléments non verbaux. Des théoriciens de l'analyse du spectacle, comme Patrice Pavis, considèrent qu'il s'agit là d'un fait incontestable qui oblige à repenser les phénomènes de réception de la représentation. « L'analyse du spectacle, écrit-il, part de l'objet empirique réalisé et ne cherche pas à remonter à ce qui a pu l'engendrer. Il faut considérer la scène comme un domaine autonome qui n'a pas à concrétiser, réaliser ou infirmer [...] un texte dramatique préexistant » (*L'Analyse des spectacles*, 1996).

Le mot de « spectacle » retenu par Pavis entérine également un autre phénomène important de la dernière décennie, celui du métissage entre les arts et de l'ouverture plus large des frontières occidentales à des formes de représentation qui lui étaient étrangères. Des danseurs se sont mis à parler, des acteurs à danser, et le phénomène s'est répandu, peut-être sous l'influence de Pina Bausch, danseuse et célèbre chorégraphe allemande dont les spectacles font un usage intermittent et répétitif de fragments de texte qui peuvent être personnels aux interprètes, presque intimes, produits en improvisation pendant les répétitions. Leur mise en relation avec les corps et l'espace produit des effets qui n'ont plus rien à voir avec l'ancienne *mimèsis.* Dès 1976, avec les *Sept péchés capitaux*, à partir d'un argument de Brecht et une musique de Kurt Weill, elle fusionna les genres, fit chanter et dire les danseurs avec les comédiens. Les pièces originales qui suivent, débarrassent les danseurs de toute grammaire du mouvement, partent de leur personnalité et de leur fragilité. À peu près à la même époque (1971), Robert (Bob) Wilson se révéla en Europe avec un spectacle, *le Regard du sourd*, qui rompait avec toutes les traditions d'usage de la parole et de l'intrigue. Construits à partir d'images (une « pensée en images »), les spectacles de Wilson imposent une nouvelle architecture à la scène par des mouvements d'une extrême lenteur, parfois chorégraphiés, et le retour épisodique de mots et de sons. Les musiques répétitives participent à l'étrange expérience du spectateur, confronté à un temps et à des rythmes très différents, parfois placé

pendant de très longues heures devant une œuvre qui lui propose une expérience proche du rêve ou de la méditation.

Beaucoup de spectacles émanent de cultures différentes ou font référence à l'Orient, croisant les références à des arts multiples et à des codes étrangers aux cultures européennes. Ces différents brouillages ont sans doute contribué à perturber de façon durable les relations établies entre le texte et la scène. Quand l'image ou la musique est première, quand la même phrase est l'unique support textuel mêlé à des gestes et des mouvements sans référence immédiate au quotidien ni à la tradition théâtrale, quand la lumière transfigure tout ce qu'elle éclaire, la mise en scène impose son esthétique sans que les notions traditionnelles de récit, de dialogue, de personnages, voire de sens, puissent demeurer pertinentes.

À la fin du siècle, cette façon de concevoir et d'écrire le spectacle relève de moins en moins de « l'avant-garde » : elle déborde les territoires limités de l'expérimentation, même si la majorité des spectateurs se réfèrent toujours aux anciennes normes. À l'impossible choix de la primauté du texte ou de la scène, correspond celui du choix entre le sens et le sensible. Sans doute les spectacles de Wilson, de Bausch ou de Kantor, pour différents qu'ils soient, ont-ils entraîné une réévaluation plus générale du statut du spectateur. Le succès de la « nouvelle danse », où il n'y aurait « rien à comprendre », a en tout cas habitué le spectateur à des formes esthétiques qui font beaucoup appel au travail de pure perception. Quand on lui fait des procès contradictoires où on le taxe de cérébralisme ou qu'on l'interroge sur le « sens » de son travail, Wilson se réclame du credo sensualiste : « Il nous faut apprendre à voir davantage, à entendre davantage, à sentir davantage. » Wilson et ses émules traitent la matière verbale comme une architecture sonore, soumettent le texte à une lecture non interprétative qui cherche simplement à le « faire entendre ». Dans ce cas, comme l'écrit Frédéric Maurin, le metteur en scène se refuse à lâcher « la proie du son pour l'ombre du sens ». Cette mise en retrait du sens, et bien entendu, depuis plus longtemps, du « message », est une des importantes conséquences de l'influence de spectacles qui ne cherchent pas à « signifier » mais à « être porteurs de significations pour le spectateur », disait Phil Glass à propos d'*Einstein on the Beach* (1976). Autrement dit, ce qui importe est le « sens en ce qu'il est produit sensuellement », pour reprendre la définition de Roland Barthes.

Autre conséquence, d'un autre type, l'œuvre désormais indépendante d'un metteur en scène se suffirait à elle-même et serait inimitable, c'est-à-dire qu'elle ne pourrait être montée par d'autres que leur auteur. Comme l'écrit Richard Schechner, qui pense notamment à Bob Wilson et à Richard Foreman, autre metteur en scène de l'avant-garde américaine des années 1960 : « Mettre en scène ces œuvres, ce serait comme essayer de rêver les rêves d'autrui. » La formule rend bien compte d'un cas de figure où il ne s'agit plus d'illustration, de redondance ou de commentaire d'un texte, même plus vraiment de deux ensembles indépendants dont on aurait à mesurer les frottements, mais d'une œuvre unique qui répond à sa propre logique et à celle de son créateur.

Si l'on adopte une telle conception de la mise en scène, cet art aurait parcouru en un siècle un chemin impressionnant. Définie à l'origine comme un savoir-faire

technique rendu nécessaire par l'évolution scénique, entièrement au service d'un texte, la mise en scène apparaîtrait aujourd'hui comme une partition issue de l'imagination d'un artiste qui dispense pleinement sa subjectivité créatrice. Le même mot rendant difficilement compte d'un tel écart, il faudrait désormais parler de plusieurs types de mises en scène pour désigner des pratiques qui continuent à exister simultanément et contradictoirement. Des choix artistiques aussi différents engendrent des formes artistiques très variées. Car en dépit de ses transformations, le théâtre demeure relié à des traditions, même quand il jette le texte par-dessus bord ou qu'il participe au grand métissage des formes du spectacle qui marquent la fin du siècle.

BIBLIOGRAPHIE

ABIRACHED R. (Dir.), *La Décentralisation théâtrale*, Arles, Actes Sud-Papiers, ANRAT, 1993-1995, 4 vol.

BANU G., *Le Théâtre : sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984.

BROOK P., *L'Espace vide*, Paris, Le Seuil, 1977.

CORVIN M. (Dir.), *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

DANAN J., *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes, 1995.

DORT B., *Théâtre public*, Paris, Le Seuil, 1967 ; *Théâtre réel*, Paris, Le Seuil, 1971 ; *Théâtre en jeu*, Paris, Le Seuil, 1979 ; *La représentation émancipée*, Paris, Le Seuil, 1988.

DUMUR G. (Dir.), *Histoire des Spectacles*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1965.

ESSLIN M., *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1971.

GUENOUN D., *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Circé, 1997.

Jeune Théâtre, Revue d'Esthétique, n° 26, 1994, numéro préparé par M. Saison.

JOMARON J. de (Dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1988, rééd. Pochothèque, LGF, 1993.

Les Voies de la Création théâtrale, Paris, Éditions du CNRS (vingt volumes depuis 1970).

Mettre en scène aujourd'hui, coédition d'*Alternatives théâtrales* n° 38 et *Le Maillon* (Cahier réalisé par Serge Saada avec la collaboration de A.F. Benhamou).

PANDOLFI V., *Histoire du théâtre*, Marabout Université, 1964.

PAVIS P., *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, rééd. 1996 ; *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996.

PRIGENT Ch., *Ceux qui merdRent*, POL, 1991.

RÉGY Cl., *Espaces perdus*, Paris, Plon, 1991.

ROUBINE J.-J., *Théâtre et mise en scène*, Paris, PUF, 1980 ; *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1990.

RYNGAERT J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

SARRAZAC J.-P., *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981 ; *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989 ; *Théâtres du moi, théâtre du monde*, Rouen, Médianes, 1995.

Szondi P., *Théorie du drame moderne*, 1880-1950, Lausanne, L'Âge d'Homme, trad. fr., 1983.
Vinaver M., *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Aire, 1982.
Vitez A., *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991 ; *Écrits sur le théâtre*, Paris, pol, 1995-1997, 3 vol.

L'éclatement poétique

Avant 1848

Patrick Besnier

Il n'y a pas de commencement. On croit bien le tenir avec la publication des *Méditations poétiques* en 1820 : accueilli par la ferveur d'un vaste public, le premier livre de Lamartine est demeuré dans la mémoire collective comme un acte de naissance de la poésie romantique. Pourtant, à bien des points de vue, sa nouveauté est discutable (cela peut expliquer que le livre ait tellement plu !). Et surtout, l'année précédente, la parution des *Œuvres complètes* d'André Chénier figurerait un point de départ beaucoup plus juste ; mais ce livre apparaissant vingt-cinq ans après la mort du poète brise en réalité la chronologie : il vient de si loin, d'un ailleurs, d'un impossible « avant la Révolution ». Tout en établissant un pont, une continuité, il souligne la cassure historique entre les deux siècles.

La fin tragique de Chénier lui confère en outre une aura particulière, surtout auprès des jeunes monarchistes bien-pensants que sont les premiers romantiques. Présentant son héros Joseph Delorme, modèle du jeune romantique malheureux, Sainte-Beuve écrit qu'il « appartenait, d'esprit et de cœur, à cette jeune école de poésie qu'André Chénier légua au dix-neuvième siècle du pied de l'échafaud. [...] Lamartine, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Émile Deschamps, et dix autres après eux, ont recueilli, décoré, agrandi le glorieux héritage ». Les œuvres de Chénier sont effectivement devenues une nécessaire référence pour l'école romantique naissante : lorsque Hugo rend compte, à leur publication, des *Méditations* de Lamartine, puis des premiers *Poèmes* de Vigny, il les compare dans les deux cas à l'auteur de « La jeune captive », comme si celui-ci était la mesure nécessaire du sentiment poétique. L'article de Hugo sur les *Méditations* est même l'occasion d'un long parallèle au terme duquel il oppose, en une formule célèbre, le « romantique parmi les classiques », Chénier, à Lamartine, « classique parmi les romantiques ». Il est logique, alors, de voir Hugo afficher au fronton de sa première Ode, en 1822, quelques vers des *Iambes* de Chénier.

LE POÈTE SUR LA TERRE

Aux origines de la poésie romantique, le XVIIIe siècle est ainsi un horizon à la fois lointain et proche, un héritage extrêmement complexe. Mais si cet « avant » est

difficile à définir, l'« après » de la première poésie romantique n'est, lui, que trop certain, et redoutable : on sait comment Rimbaud ou Lautréamont ont, en quelques lignes virulentes, saccagé l'image d'un Lamartine ou d'un Musset, tandis que leurs œuvres mêmes établissaient de nouveaux critères de lecture de la poésie qui tendaient à rendre impraticables des livres jusqu'alors vénérés. Depuis, pour apprécier les *Harmonies poétiques et religieuses* ou les « Nuits », il est impossible d'oublier ces sarcasmes, de faire comme si ces dénonciations n'avaient pas eu lieu. Nous savons qu'il y eut ces excès, chez certains une sentimentalité facile ou une rhétorique qui n'est plus la nôtre. Les reconnaître permet de mesurer aussi les audaces et l'invention des années 1820.

Les trois recueils fondateurs de la poésie romantique en France paraissent entre 1820 et 1822. Ces trois remarquables débuts en littérature partagent une caractéristique : les recueils vont être très fortement remaniés au cours de rééditions successives qui témoignent à la fois du succès public et d'une insatisfaction des auteurs (puisqu'ils se corrigent, à la recherche d'un équilibre entre des tentations contradictoires). Neuf éditions des *Méditations* entre 1820 et 1822 changent considérablement la forme même du volume ; mais ce n'est rien comparé à la formation des recueils de Vigny et Hugo, au passage progressif des *Poèmes* de 1822 à leur état définitif de *Poèmes antiques et modernes*, ou à la métamorphose des *Odes et autres poèmes*, également de 1822, en *Odes et Ballades*. Naissances difficiles, engendrements laborieux, d'autant plus révélateurs qu'aucun des recueils suivants de Hugo et Lamartine ne connut de pareils remaniements (Vigny ne publia pas d'autre recueil). Formes qui se cherchent, hésitations, équilibres problématiques dont témoignent les titres doubles de Vigny et Hugo : comment se définir en un monde mouvant, comment choisir sa place, la fonction du poète et de la poésie ?

Les titres révèlent aussi l'importance de la question des genres. Pour désigner leur production, Lamartine et Vigny introduisent des termes précis, la Méditation ou le Poème – forme spécifique, dont Vigny se veut l'inventeur comme de l'Élévation. Formes peu contraignantes à vrai dire : l'important est ici d'apporter le sentiment d'une nouveauté, d'un espace poétique inédit. Pour sa part, Hugo, utilisant la forme classique – et même « antique « – par excellence, l'Ode, ajoute en contrepoint dans le titre définitif de son volume un terme « moderne » chargé de promesses, la ballade. Mais trois des *Nouvelles Odes* de 1824 prennent en 1828 place dans les *Ballades*, ce qui montre que les genres ne sont que des cadres très relatifs.

L'une des singularités de l'émergence de la poésie romantique tient à l'absence de manifeste : rien qui ressemble à une proclamation claironnante et provocante telle que la préface de *Cromwell* dans le domaine du théâtre. Sans doute la préface de Hugo pouvait-elle prétendre à une portée générale, et ne pas se limiter au domaine théâtral. Sans doute aussi les recueils dont nous parlons étaient-ils précédés de préfaces, renouvelées avec les éditions (les *Poèmes antiques et modernes* n'en ont pas moins de cinq, et six les *Odes et Ballades !*) ; mais la théorie fait résolument défaut : ce sont des textes prudents et nuancés. Voyez l'*incipit* de la première préface de Vigny, modèle de réticence, de retrait : « Dans quelques instants de loisirs, j'ai fait des vers inutiles ; on les lira peut-être, mais on n'en retirera aucune leçon pour notre temps. » Le jeune sous-lieutenant Vigny ne cherche vraiment pas la bataille !

Réelle ou affectée, cette modestie a l'inconvénient de nous priver d'une prise de position sur ce premier volume de vers, comme si le temps n'était pas venu encore de définir les règles d'une poésie nouvelle. Il est vrai que, sur le plan formel, Lamartine ou Vigny innovent en réalité assez peu ; quant à la prosodie, on l'a souvent remarqué, « du point de vue du traitement du vers, on découvrirait difficilement des différences entre Lamartine ou Vigny, d'une part, et les poètes du XVIIe ou du XVIIIe siècle de l'autre » (J.-L. Backès, *Le Vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Hachette, 1997, p. 101). Leur vocabulaire reste presque autant celui du XVIIIe siècle : ainsi, à la première page des *Méditations*, la lune apparaît comme « le char vaporeux de la reine des ombres », comme, dans « Le somnambule », Vigny écrit que « la clepsydre encor n'a pas versé trois heures ».

Il est plus curieux que, véritable novateur, Hugo renonce lui aussi à présenter ses idées. Préfaçant l'édition de 1828 des *Odes et Ballades*, il remet à plus tard l'examen de ses principes poétiques sur un ton d'ailleurs embarrassé : « Ç'aurait sans doute été plutôt ici le lieu d'agiter quelques-unes des hautes questions de langue, de style, de versification, et particulièrement de rythme, qu'un recueil de poésie lyrique française au dix-neuvième siècle peut et doit soulever. » Hélas, il nous prive de cet exposé si nécessaire sur les « hautes questions », par crainte, dit-il, que cela ne tourne à « l'apologie » ! La poésie romantique demeurera ainsi étrangement déficiente sous ce rapport. De si nombreuses préfaces à ces divers recueils, aucune ne s'impose comme le manifeste de la poésie romantique.

Par défaut, il est alors revenu à une figure secondaire, Émile Deschamps, de donner malgré tout un texte « théorique » : la préface de ses *Études françaises et étrangères* joue le rôle de l'introuvable manifeste. Sa date tardive, 1828, lui permet de tirer des conclusions avec un recul appréciable. Cette préface aux vifs accents polémiques se vit chargée d'un poids et d'un sens si fort que Deschamps en refusa la réédition après 1830 et voulut même l'exclure de ses *Œuvres complètes*, comme s'il ne supportait plus la valeur symbolique qu'elle avait prise.

Deschamps aborde véritablement les questions techniques – pour souligner l'importance de Chénier contre ce qu'il nomme « l'école de Racine » : « [...] remontant aux premiers âges de notre poésie, il a rendu à nos vers l'indépendance de la césure et de l'enjambement. » Ajoutés à la richesse retrouvée de la rime, ces deux points forment à ses yeux l'apport capital de « l'école actuelle ». Une formule surtout est demeurée de cette préface, où Deschamps répartissait les domaines de la poésie nouvelle : « Le Lyrique, l'Élégiaque et l'Épique étaient les parties faibles de notre ancienne poésie. C'est donc de ce côté que devait se porter la vie de la poésie actuelle. Aussi, M. Victor Hugo s'est-il révélé dans l'Ode, M. de Lamartine dans l'Élégie, et M. Alfred de Vigny dans le Poème. » L'analyse est intéressante parce qu'elle se fonde sur une logique historique : les modalités du renouvellement romantique sont inscrites dans l'héritage reçu, tirent les conséquences des insuffisances du passé. En ce sens, la poésie romantique sera toujours historique, fondée sur la conscience du moment où elle advient. C'est ce qui lui confère sa caractéristique majeure dans les années 1820 : un sérieux et une gravité qui peuvent parfois décourager – et qui allaient bientôt susciter les sarcasmes d'un Alfred de Musset :

il n'était évidemment pas difficile à ce dernier d'ironiser sur le manque de fantaisie des *Méditations*, des *Poèmes antiques et modernes* ou même des premières *Odes.*

C'est que tout conduisait les poètes de 1820 à s'interroger incessamment sur les questions religieuses et politiques, questions mêlées, comme on le sait, sous la Restauration. Nul ne peut s'en affranchir, le poète doit tenir compte de l'histoire, ce qui met en péril la poésie « personnelle », comme le remarque Hugo dès sa première ode :

> Faut-il donc, en ces jours d'effroi,
> Rester sourd aux cris de ses frères ?
> Ne souffrir jamais que pour soi ?
> Non, le poète sur la terre
> Console, exilé volontaire,
> Les tristes humains dans leurs fers [...].

À part Vigny, qui se place en retrait délibéré de l'actualité et ignore à peu près les événements historiques contemporains (du moins il en évite l'évocation directe), ces volumes célèbrent les événements heureux ou tragiques de la monarchie : l'assassinat du duc de Berry, la naissance et le baptême du duc de Bordeaux ou le sacre de Charles X, avec en contrepoint des interrogations sur l'héritage de la Révolution et de l'Empire. Vigny est soldat, Lamartine diplomate, Hugo pensionné par le roi, et leurs réactions devant l'évolution du pouvoir et devant leurs propres changements s'en trouvent forcément contraintes. Il leur est douloureux de prendre des distances et de renoncer à un engagement qui, un moment, a fondé leur vie. Louis XVIII malade et vieillissant n'incarne certes pas les promesses d'un avenir radieux, et Charles X ne fait que dégrader encore le rayonnement de l'image royale, malgré l'écho que trouvèrent chez bien des poètes les fastes du sacre de Reims en 1825. Le bilan est donc finalement sinistre, et l'avenir montre seulement, comme à la fin du « Trappiste » de Vigny, « Pour le Roi la couronne, et des tombeaux pour nous ». La question d'Orient, essentiellement la révolution grecque, de Missolonghi à Navarin, devient alors un moyen de manifester son trouble politique, sans l'affronter directement, en ménageant les apparences. Nulle part ce n'est plus visible que dans la brève préface de Vigny citée plus haut. Après avoir affirmé son désengagement, il termine brutalement sur une phrase qui revendique la contradiction pure : « Défenseur de toute légitimité, je nie et je combats celle du pouvoir ottoman. » Aucun développement, aucun commentaire ne vient tempérer l'illogisme de cette proposition, qui résume la position inconfortable de ces poètes face aux réalités politiques de l'époque. *Le Dernier Chant du pèlerinage d'Harold* pour Lamartine, en 1825, et en 1829 *Les Orientales*, pour Hugo, s'autoriseront aussi de l'exotisme pour aborder de biais la réflexion politique sur l'indépendance des peuples et la révolution.

Longtemps d'essence monarchiste, cette poésie doit *naturellement* être catholique. Aucun des trois poètes n'échappe à l'interrogation religieuse, à aucun d'eux on ne peut appliquer le dernier vers des « Amants de Montmorency » de Vigny : « – Et Dieu ? – Tel est le siècle, ils n'y pensèrent pas. » Au contraire, ils y pensent toujours. Lamartine est le plus ouvertement tourmenté en ce domaine, et les *Méditations*

multiplient les manifestations d'interrogation religieuse et de trouble métaphysique. Les titres déjà le proclament : « La prière », « La foi », « Dieu », « Le chrétien mourant » – mais ils ne disent pas la lancinante incertitude de cette foi et les cris de révolte du poète contre un Dieu cruel et inaccessible. Lamartine possède une inspiration dure et frénétique, très différente de l'image répandue de lui ; tels vers de la deuxième *Méditation*, « L'homme », d'ailleurs dédiée à Lord Byron, ou de la septième, « Le Désespoir », sont d'une froide violence dans l'invective au Créateur :

> Sommes-nous, ô hasard, l'œuvre de tes caprices ?
> Ou plutôt, Dieu cruel, fallait-il nos supplices
> Pour ta félicité ?

Sur le plan religieux comme sur le plan politique, les *Méditations* semblent reposer sur un principe d'alternance entre le personnel et le collectif, la passivité et la révolte, le légitimisme ultra et l'appel au libéralisme. Lamartine paraît ne pouvoir trancher, se délivrer d'un monde ancien ; deux issues se dessinent alors : la mort, si souvent invoquée, appelée, « libérateur céleste » – ou simplement, la mort poétique, c'est-à-dire les adieux à la poésie.

Le débat religieux s'affiche en termes moins grandiloquents dans l'œuvre de Vigny. Sans doute est-il plus profond. Tout au long de son recueil, il interroge la figure divine, silencieuse ou cruelle, à travers des thèmes bibliques, « Éloa », « Moïse », « Le Déluge » ou « La fille de Jephté », s'attachant d'une manière habile et un peu perverse à détourner le sens des épisodes, à remodeler complètement la figure de Moïse ou l'histoire de Jephté, ainsi que l'a montré Paul Bénichou. Sa révolte ainsi ne s'exprime pas ouvertement, alors même qu'il s'en prend à la substance de l'Écriture ! Tout son art est dans ce détournement accompli avec une assurance froide qui le rend invisible. L'ultime pièce du volume, « Paris », datée de 1831, pose plus directement la question religieuse en termes contemporains : dans cette « élévation » tourmentée on a soupçonné l'influence de Lamennais (dont la pensée fait déjà scandale dans l'Église). Placée en épilogue, « Paris » est aussi la dernière pièce écrite du volume. Le désarroi s'y affiche, et le poète montre l'homme toujours déchiré, torturé par « l'énigme sans fin dont Dieu sait la réponse » – réponse qui paraît toujours illusoire. Le poète dessine le schéma d'une histoire cyclique de l'humanité qui se tourne vers Dieu et qui,

> demandant son décret,
> Tous les mille ans rejette et cherche le secret.

Chaque âge de l'humanité doit reposer la question, réinventer la réponse. « Paris » s'achève en vision d'apocalypse, vibrant appel au cataclysme où les contraires semblent se réconcilier car la destruction est promesse de renouveau :

> Œuvre, ouvrier, tout brûle ; au feu tout se féconde !
> Salamandres partout... Enfer ! Éden du monde !
> Paris ! principe et fin ! Paris ! ombre et flambeau !

Dans ses *Odes*, Hugo lui aussi se montre marqué par la fièvre de ce genre de pressentiments apocalyptiques, mais – à la différence de ses deux aînés – il ne manifeste ni angoisse ni inquiétude dans ces questions religieuses. Pierre Albouy a pu diagnostiquer une crise mystique en 1823, année où chez lui « une ferveur enflamme le merveilleux chrétien et les parousies royalistes » (Pléiade I, 1220). Le poète en témoigne avec une évidente sincérité, un engagement de tout l'être. Ainsi dans « L'âme », il ambitionne de rencontrer la voix divine comme un nouveau Moïse :

Laissez-moi rêver seul au désert de mon être. –
J'y cherche le buisson ardent.

Mais s'il y a crise mystique, c'est sans angoisse aucune : en 1823, le jeune homme est à l'aise dans l'univers catholique et monarchiste, même s'il est déjà habité par des pressentiments visionnaires. Les doutes lui viennent plus tard, dans les recueils des années 1830-1840. Dans *Les Chants du crépuscule*, en 1835, un titre affirme « Que nous avons le doute en nous ». Avec une belle violence Hugo y résume en deux vers le drame religieux de sa génération – ou de toute génération :

Nous portons dans nos cœurs le cadavre pourri
De la religion qui vivait dans nos pères.

Telle que nous venons de l'analyser, la poésie romantique est le lieu de hautes questions et de graves débats. Trop souvent le mot « romantique » a été synonyme d'épanchement et de lyrisme personnel, aussi vaut-il de souligner que justement le poète ne parle plus en son nom seulement, mais au nom de l'humanité tout entière.

En témoigne l'ouverture de deux des trois recueils, qui propose une image révélatrice de l'auteur et de la place où il se voit. Posé au seuil des *Poèmes antiques et modernes* en puissant portique, « Moïse » est la plus remarquable de ces images, par la concision et la simplicité du texte. Vigny a clairement expliqué dans une lettre qu'il avait voulu montrer là « l'homme de génie ». Mais pour quelle mission ? Moïse parle face à face avec Dieu dans le seul but d'être déchargé de la sienne. Lassitude, aspiration au silence, tant de fois répétées ensuite dans *Les Destinées*. Cette volonté de se taire affirmée en tête de l'unique recueil publié par l'auteur serait bien paradoxale si ne venait la tempérer un désir « social », celui d'assurer la transmission. À Dieu Moïse demande d'en désigner « un autre », et il assure : « Je lui lègue mon livre. » De cette parole déjà testamentaire d'un poète qui n'a pas trente ans, retenons ce souci de l'héritier spirituel – nous, lecteurs, en somme – qui apparaît aux derniers vers et tempère le pessimisme du poème :

Josué s'avançait pensif et pâlissant,
Car il était déjà l'élu du Tout-Puissant.

On ne peut s'étonner alors de l'impossibilité où s'est trouvé Vigny de publier un second recueil. Il avait agi comme un Prospero qui briserait sa baguette magique

dès les premières scènes de *La Tempête.* Rompre le silence après un tel geste expose au ridicule. Cette fêlure originelle donne aux *Poèmes antiques et modernes* à la fois une fragilité émouvante et la force d'un désespoir : tout est joué, la démission est donnée d'emblée, il n'y a plus rien à perdre.

Dans l'ode sur « L'âme », on l'a vu, Hugo cherchait le buisson ardent où Moïse entendait la voix de Dieu. Mais un héros très différent ouvre les *Odes* ; le « Poète dans les révolutions » n'a évidemment rien de las ou de blessé, il est au contraire tout énergie et dynamisme, Orphée triomphal :

> Parmi les peuples en délire,
> Il s'élance armé de sa lyre,
> Comme Orphée au sein des enfers !

Mais le poète est présenté aussi en Orphée sacrificiel, ayant « Pour les victimes une lyre, / Une tête pour les bourreaux », avec même des accents christiques. Dès ce poème, la mission du poète Hugo est posée ; il sait que « C'est en s'élançant dans l'abîme » qu'il peut s'accomplir : les lieux de l'exil, Patmos et la Bouche d'ombre sont pour ainsi dire déjà *reconnus.*

Lamartine, dans ces années-là, ne paraît pas chercher de figure à qui s'identifier. Lui qui, selon un témoin assistant à une lecture de ses poèmes, « débitait ses vers comme un prophète sur un trépied », ne donne pas dans les *Méditations* d'image symbolique du poète. Comparé aux spectaculaires ouvertures de Vigny ou Hugo, celle des *Méditations* refuse le mythe et choisit la simplicité. Sans doute, comme chez Vigny, s'agit-il de montagne, mais on est, dans cet « Isolement » liminaire, bien loin du Sinaï et du face à face avec Dieu :

> Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
> Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
> Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
> Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Rien du prophète ou du conquérant. Et si « L'enthousiasme » évoque de la façon la plus classique qui soit toutes les fureurs de l'inspiration et la grandeur de la vocation poétique, c'est pour refuser de servir plus longtemps la Muse et les périls auxquels elle expose : « La gloire est le rêve d'une ombre », dit superbement Lamartine en une formule shakespearienne, avant de se détourner de la poésie, car « le dernier souffle de [s]a vie », il préfère « le garder pour aimer ! »

L'insistance mise ici sur la gravité de ces recueils fondateurs de la poésie romantique et sur certaines constantes thématiques ne doit pas masquer d'autres tonalités, et la singularité des voix : chez Lamartine, l'invention d'une poésie-paysage où s'immerge l'être entier ; la sensualité frémissante, insistante et parfois perverse où aime à s'épanouir voluptueusement Vigny ; et chez Victor Hugo, la variété constante des rythmes et des thèmes, la fantaisie, la virtuosité qu'il affectionne dans les *Ballades* pour explorer un monde fantastique et pittoresque dont son maître Nodier lui a révélé la richesse : tout cela se retrouve, accentué, développé chez les poètes plus

jeunes, Musset, Gautier, Bertrand. Comme on le verra plus loin, c'est qu'ils sont en lutte contre une idée qui obsède le poète romantique, faisant sa grandeur et sa misère : l'idée du *grand livre* dont l'épopée est le parfait symbole.

LE LIVRE INTROUVABLE

L'épopée est une zone de haute turbulence dans l'univers romantique : une énigme dont une grande partie du siècle poursuit la résolution. En tenter l'histoire ou simplement la définition est une tâche singulière, comme si l'omniprésent objet de la quête se révélait insaisissable. On pourrait avancer que le romantisme a tué le souci de l'épopée chez les poètes français : non pas tant en raison des nombreux échecs qu'elle a entraînés, mais parce qu'après le romantisme, la poésie s'est trouvée délivrée du devoir d'épopée qui la travaillait depuis Ronsard et son impossible *Franciade*.

Dans son principe même, l'épopée est à cette époque la victime paradoxale de son trop grand succès. Répondant à une attente générale, faisant espérer des réponses à une crise générale de l'histoire et de la pensée, elle est convoquée partout, au point de perdre vite sa spécificité : on l'imagine (on l'accepte) en prose ou en fragments ; l'essai, le roman, le théâtre commencent à la revendiquer. Dans son ouvrage sur l'épopée, Léon Cellier l'a souligné d'une formule heureuse et radicale : « Comme pour Mallarmé tout existait pour aboutir à un livre, tout pour un romantique est épique. » Aussi retrouve-t-il une « intention d'épopée » dans les œuvres les plus diverses des années romantiques, dans *La Comédie humaine* de Balzac, l'*Histoire de France* de Michelet, *les Burgraves* de Hugo, voire les *Mémoires d'Outre-Tombe.* Fortune étonnante et même inquiétante, qui tend à faire disparaître l'épopée : si elle est partout, elle n'est plus nulle part. Si l'historien ou le romancier se l'approprient, que restera-t-il au poète ? Cette perte d'identité ou de spécificité est sensible dans la difficile histoire de l'épopée où les poètes qui tentent de la réaliser rigoureusement semblent voués à l'échec : pour reprendre les exemples de Léon Cellier, « l'intention d'épopée » paraît s'accomplir chez Balzac ou Michelet plutôt que dans *La Chute d'un ange* ou *La Divine Épopée.*

Dans ce mouvement d'expansion de l'épopée hors d'elle-même, il y a un désir de l'arracher à ce qui traditionnellement l'accompagne ou la menace : la grandiloquence, la pompe, les souvenirs de l'antique. Nulle autre forme littéraire ne porte un si lourd héritage et ne nécessite une figuration mythologique vite encombrante : le fantôme du néo-classicisme guette le faiseur d'épopée dès l'*incipit* où il est si tentant de reprendre le grand style invocatoire. D'où le sentiment souvent partagé au début du siècle qu'il faut libérer l'épopée des contraintes du vers pour la rapprocher du lecteur moderne.

L'équivoque existe déjà, vive, chez Chateaubriand. Après avoir proposé dans le *Génie du Christianisme* une théorie de l'épopée, il tenta de l'illustrer en deux longues œuvres en prose, *Les Martyrs* et *Les Natchez.* Mais il ne réussit jamais à trancher entre les deux tentations de l'épopée et du roman, et ses œuvres, si souvent fascinantes, multipliant les réussites partielles, ne parviennent pourtant pas à convaincre qu'il

s'agit d'une épopée moderne. C'est le cas aussi d'auteurs autrement si divers, Quinet ou Ballanche, par exemple, qui tentent également l'épopée en prose. Il y a là une évidente volonté de moderniser, voire de « démocratiser » le genre par le passage à la prose, censé le délivrer des pesanteurs de la tradition ; dans les mêmes années, d'autres signes d'une « crise de vers » apparaissent à une échelle très différente comme le montre l'irrésistible diffusion du « poème en prose ». Visiblement, l'opposition entre prose et poésie ne tient plus fermement dans les premières décennies du siècle, ce qui développe une ambiguïté dont souffre l'épopée.

Celle-ci, par ailleurs, introduit une pratique du fragment qui met en question l'idée d'œuvre close et finie, c'est-à-dire à la limite l'idée de perfection. Les projets deviennent si démesurés que le poète ne peut en produire qu'une partie. Si Vigny a su renoncer à la totalité, au « grand poème » inachevable, en limitant à huit cents vers son « Éloa », Lamartine publie lui aussi des fragments, mais ce sont des fragments prométhéens de douze mille ou huit mille vers, pour *Jocelyn* ou *La Chute d'un ange*, et l'ampleur ne doit pas dissimuler leur nature fragmentaire ! Les blancs et les lignes de points envahissent alors le livre, signes de son incomplétude, d'un désarroi aussi bien littéraire que métaphysique. Le point final n'existe plus. La crise naît de là, comme si la grande épopée romantique devenait un livre introuvable. Elle entraîne ainsi à une autre conception du livre mais aussi de la lecture, que Hugo, plus tard, conduit à sa logique ultime avec la *Légende des siècles*, véritable *work in progress* où la pratique du fragment se marie avec celle de la série : trois volumes, trois séries complémentaires et contradictoires, venant compliquer considérablement la lecture qui perd toute linéarité possible.

Le propos de l'épopée est une méditation sur l'histoire, une tentative de l'interpréter, de lui faire avouer un sens. Elle ne se laisse pas réduire à une production normale « moyenne » : elle implique la démesure, puisqu'elle doit rendre compte à la fois des origines et des fins ultimes, du destin de l'humanité tout entière et de ses rapports avec la divinité. Il n'y a pas de norme possible et le poète se voit au contraire conduit à casser la forme du volume et du système même de l'édition : l'épopée doit, au fond, être impubliable. Si elle ne l'était pas, elle trahirait sa vocation.

C'est qu'elle touche à des principes fondamentaux de la littérature et peut-être même à la lisibilité : l'épopée déplace les cadres mêmes de la pensée en se situant dans un univers qui n'est plus le nôtre. Elle délaisse notre petite planète ordonnée par la raison, soumise par l'habitude. L'unité de temps existe, mais c'est l'éternité. Le décor ? le cosmos, l'Enfer, l'univers entier. Les sujets ? le Jugement dernier et la fin du monde, la réhabilitation de Satan et des anges déchus, l'explication du mal, l'histoire d'Ahasvérus, le juif errant traversant les siècles poursuivi par la malédiction divine. Revient obstinément, comme un butoir, une interrogation sur la Révolution et sa signification, sur Napoléon. Chaque fois, il s'agit de comprendre ce qu'il en est de notre destin après de pareils événements. Un monde ancien s'est écroulé avec ses dieux, ses rois, ses mythologies. Le poète en prend acte, constate qu'un monde nouveau doit naître et tente de l'entendre venir. De pareils sujets se développent évidemment au péril de l'orthodoxie religieuse. Dans sa *Divine Épopée*, Alexandre Soumet, tout en se proclamant catholique respectueux, va jusqu'à mettre

en scène un « Nouveau Gethsémani », c'est-à-dire une deuxième crucifixion du Christ aux enfers... Il est difficile d'imaginer plus violent sacrilège, mais Soumet l'ignore : son seul désir est de penser une nouvelle histoire, de rendre concevable un recommencement. Écrivant « Éloa ou la sœur des anges », Vigny traite lui aussi la religion avec quelque fantaisie (comme lorsqu'il invente de nouvelles catégories d'anges : les Gardiens, les Ardeurs, les Splendeurs...), et il en est suffisamment conscient pour avoir éprouvé la crainte d'une mise à l'Index à laquelle il échappa, tout comme Soumet : mais *Jocelyn* et *La Chute d'un ange* valurent à Lamartine cette condamnation.

On voit ainsi l'importance et la profondeur des enjeux intellectuels autant que littéraires de la tentative épique. Rien ne le montre mieux que la poursuite par Lamartine de son rêve d'épopée. Histoire tragique qui le conduisit à un abandon de la littérature, et qui servira ici d'exemple pour l'ensemble de ces esprits foudroyés par ce désir de livre absolu. Dès 1810 (il a vingt ans), Lamartine manifestait le désir d'écrire un poème épique « beau, au moins comme la *Jérusalem [délivrée]* ». Entre 1810 et 1818, il ébauche un *Clovis*, projet d'épopée nationale qui n'aboutit pas. Il faut attendre le début des années 1820 pour voir le poète entreprendre véritablement de réaliser son rêve, au lieu de le contempler narcissiquement, en posture de « grand poète ». Comme si le succès trop facile des *Méditations* ne l'avait pas entièrement satisfait, il dresse devant lui l'idéal du « vaste poème » qui lui donnerait seul la stature de poète majeur : ainsi naît l'entreprise des *Visions*. Comme tout grand projet digne de ce nom, ces *Visions* naissent d'une « illumination » solennellement signifiée aux proches. À son ami Virieu, Lamartine écrit : « En sortant de Naples, le samedi 20 janvier, un rayon d'en haut m'a illuminé : j'ai conçu. » Ce terme revient dans une lettre à un autre de ses amis, pour présenter comme le début d'une vie nouvelle : « Je viens, il y a huit jours, d'être enfin inspiré tout de bon. J'ai cherché, j'ai attendu, j'ai conçu. J'ai conçu l'œuvre de ma vie, si j'ai une vie : un poème immense comme la nature, intéressant comme le cœur humain, élevé comme le ciel ; je n'ai donc plus qu'à attendre que le ciel me le laisse écrire. » Il ne lui faut alors, explique-t-il, « que vingt ans » pour l'écrire.

Un peu plus de vingt ans après, il annonce qu'il abandonne la poésie, sans avoir achevé. Malgré les efforts et les nombreuses pages réalisées ou publiées, il reste toujours en retrait par rapport à la vision venue d'en haut. Pourtant, en décembre 1823, il a arrêté « définitivement le plan de [s]on vaste poème », résumé clairement en moins de deux pages. En cette année où Vigny publiait son « Éloa », le propos n'est guère original : déchu pour avoir aimé une mortelle, un ange se réincarne d'âge en âge jusqu'à la fin du monde. Le récit commençant à ce moment de la fin sera composé d'une série de souvenirs du héros : « La scène s'ouvre peu de jours avant le dernier jour. Un jeune homme est assis parmi les ruines d'une ville sans nom, inconnu aux autres hommes qui sont en petit nombre. » C'est à eux qu'il entreprend le récit de ses existences successives depuis sa chute. Il a assisté au Déluge, a vécu au temps des patriarches, puis des prophètes, assisté à la mort du Christ, puis connu le temps des martyrs, des solitaires, des chevaliers... La fin du plan est singulièrement révélatrice : « La terre tremble, les cieux se roulent, la foudre vole et tue l'Antéchrist et tous les mortels. Il reste seul sur la terre. Vastes

descriptions. Les hommes sortent des tombeaux : Jugement dernier – il cherche son Éva dans la foule des ombres ; il découvre enfin son tombeau ; elle se réveille à sa voix ; ils vont se faire juger. Ils sont réunis dans le sein de Dieu, et les mondes sont finis. – Et mon poème aussi. »

La touche légèrement comique des derniers mots – dont on ne sait si elle est volontaire – résume remarquablement le piège où se prend Lamartine : il exige une coïncidence entre la fin du monde et celle de l'œuvre. Quoi de plus paralysant pour le poète, soit qu'il craigne de déclencher le cataclysme par son point final, soit qu'il constate au contraire que le poème fini, le monde dure encore – et ridiculise l'œuvre achevée ? Écrire une telle épopée revient à attendre, plus, à exiger la naissance d'un nouveau monde, sans quoi il ne s'agit que d'un faible divertissement pseudo biblique.

Des rituels deviennent nécessaires pour matérialiser cette histoire d'ange : le récit distribué aux amis de la « vision » de Naples, un choix de dates symboliques pour rythmer la rédaction du livre : ainsi, c'est le 1er janvier 1824 que Lamartine se décide à écrire le fier alexandrin inaugural de ses *Visions* : « Et l'Esprit m'emporta sur le déclin des âges », puissant début *ex abrupto.* À la fin mars, il avait terminé le chant I, mais la suite ne dépassa jamais un stade fragmentaire, malgré des retours multiples à son projet, en un lent constat d'une impossibilité radicale d'achever quelque chose. Plus de dix ans après, la publication de *Jocelyn* (1836) et de *La Chute d'un ange* (1838) fut une double et immense tentative de sortir de leur enlisement les *Visions* abandonnées : vingt mille vers en tout. Mais *Jocelyn* est un drame psychologique qui se déroule dans un cadre bucolique et réaliste, sans rien des prestiges fabuleux de l'épopée. L'avertissement explique pourquoi l'auteur prend des distances avec le genre même : « Nous sentons tous, par instinct comme par raisonnement, que le temps des épopées héroïques est passé. C'est la forme poétique de l'enfance des peuples, alors que, la critique n'existant pas encore, il y a confusion entre l'histoire et la fable, entre l'imagination et la vérité. » Ainsi, « le prestige de l'imagination est bientôt détruit ».

C'est constater l'impossibilité. Lamartine avoue camper au milieu des ruines de son grand édifice lorsqu'il explique la genèse de *Jocelyn* : il a pris un fragment et n'a « eu qu'à y coudre un prologue et un épilogue, pour faire de cet épisode une espèce de petit poème ayant son commencement et sa fin ». « L'œuvre de ma vie » est devenue « une espèce de petit poème » : tout est dit. Le « bricolage » trahit suffisamment le malaise. La suite le confirma : *Jocelyn* ayant connu un succès populaire, Lamartine continua à « coudre » au long des rééditions, ajoutant tantôt un « Post-scriptum à l'avertissement », tantôt un « Nouvel épilogue » au poème, ou enfin, en 1840, une « Nouvelle préface ». Chaque fois il s'agit de renforcer une cohérence par nature insuffisante.

Avec *La Chute d'un ange*, le poète en revient aux composantes classiques de l'épopée. Sa dimension de véritable *space opera* a souvent été soulignée : machine volante, paysages fantastiques, extravagance pittoresque de certaines trouvailles et noirceur d'autres pages, avec tortures et lubricités en tous genres. Mais le livre pose un problème : chaque lecteur de ces huit mille vers se voit métamorphosé en anthologiste affirmant qu'il y a tout de même quelques pages étonnantes. Peut-on

imaginer plus complète négation de l'ampleur épique, c'est-à-dire de l'essence même du projet ? « Sauver » du naufrage de *La Chute d'un ange* une poignée de passages « réussis » peut être satisfaisant pour l'amateur de beaux vers – mais détruit le seul intérêt de l'entreprise, sa démesure. Au moins, le naufrage a de l'ampleur.

Tous les commentateurs s'accordent surtout sur un point, vrai de toute l'œuvre poétique de Lamartine, et particulièrement sensible dans *La Chute d'un ange* : la rédaction en est hâtive, l'auteur s'y abandonne « aux facilités d'une écriture néo-classique, bourrée d'inversions, non exempte de périphrases, et fâcheusement propice au remplissage » (Max Milner). En un mot, c'est bâclé. Mais l'unanimité des critiques est si grande, Lamartine mérite le reproche avec une telle constance qu'il faut s'y arrêter, y voir un caractère fondamental, peut-être nécessaire, de son œuvre, et non pas simplement une faiblesse accidentelle, un défaut. Écrire de beaux vers, fabriquer de bons livres n'intéressait pas Lamartine : l'urgence était ailleurs pour lui. Nous retrouvons là le peu de conviction mis dans son engagement littéraire, la hâte d'en finir, d'en sortir. La métaphore obligée, ici, serait celle de la fresque ; que le lecteur se rassure, nous ne comparerons pas Lamartine à Michel-Ange, mais plutôt au curieux Paul Chenavard, ami de Nerval et de Gautier, et qui travailla sous la II[e] République à orner les murs du Panthéon d'un ensemble de fresques décrivant l'histoire religieuse de l'humanité : projet immense et inachevé, comme les *Visions* lamartiniennes.

En réalité, l'*idée* du livre importe ici plus que le livre réalisé. « J'ai conçu », répétait Lamartine à ses amis en 1821. L'important est beaucoup plus de concevoir le livre que de l'écrire en ciselant vers après vers. Ni émaux, ni camées, la fresque doit occuper tout l'horizon, le ciel, le cosmos. En cela, nous retrouvons la comparaison esquissée par Léon Cellier : l'entreprise de Lamartine annonce bien celle de Mallarmé et son Livre qui n'en vient jamais à la réalisation, à l'incarnation qui en menaceraient la perfection. Même délai aussi : en 1866, Mallarmé écrivait à Théodore Aubanel : « [...] je prévois qu'il me faudra vingt ans pour les cinq livres dont se composera l'Œuvre. » Lue à cette lumière, *La Chute d'un ange* retrouve sa véritable et passionnante identité – celle d'un livre qu'il faudrait dire, en abusant d'un terme contemporain, « virtuel », sans en faire une réserve ou une critique.

L'ampleur du projet épique pouvait seule justifier aux yeux de Lamartine l'exercice de la poésie en un temps où la politique et l'action sociale lui semblaient des activités plus importantes : réussir l'épopée, c'eût été écrire l'histoire, l'expliquer, l'achever peut-être. Mais l'échec de *La Chute d'un ange* fut si radical qu'il facilita pour le poète l'abandon de la poésie au profit de la politique.

Au lendemain de *La Chute d'un ange* l'accueil favorable obtenu par une autre épopée vint témoigner que le genre en lui-même pouvait réussir : en 1840, Alexandre Soumet publiait *La Divine Épopée*. C'était un renégat du romantisme, puisqu'il s'était employé en 1824 à saborder *La Muse française*, l'un des foyers de la nouvelle école, pour assurer son élection à l'Académie française. En cela, le succès de son épopée peut être comparé, du moins en termes de réception, à celui de la *Lucrèce* de Ponsard, que trois ans plus tard les partisans d'un retour aux valeurs classiques montèrent en épingle contre *Les Burgraves* de Victor Hugo, dernier essai d'un romantisme *ouvert* et décidément incontrôlable et périlleux.

Célébrant les mérites d'Alexandre Soumet, Léon Cellier s'exprime avec une redoutable pondération : « Rendons à Soumet cette justice que, dans une époque où tant de projets présomptueux n'aboutirent qu'à des avortements, il a commencé, poursuivi et achevé un poème de douze mille vers. » *A contrario*, il confirme la justesse de la question déjà posée : une épopée au XIXe siècle peut-elle tendre à l'achèvement, à une heureuse complétude ? Les vingt-six ans qu'il mit à construire sa *Divine Épopée* (Lamartine en avait compté vingt pour ses *Visions*) furent bien employés et le lecteur ne saurait se plaindre : on lui donne tout ce que promet le mot d'épopée, histoire du monde, à partir de la chute et des amours des anges. Soumet sait atteindre le grand style et annonce le Hugo de *La Fin de Satan :*

Et moi, moi, je vis choir de la nue enflammée,
Par les feux du tonnerre à moitié consumée,
Une plume de l'aigle, et comme l'inspiré
De Pathmos, je voulus que ce débris sacré
Me servît à tracer, puissant et prophétique,
Les récits étoilés de mon drame mystique.

Soumet mourut en 1845. Remarquons que les plus anciennes pages réunies dans *La Légende des siècles* datent précisément de l'année suivante. Depuis toujours tenté par le ton épique, Hugo commençait sans que le projet en fût vraiment formé la seule épopée du romantisme qui ait pu s'imposer.

ADIEUX

Les débuts presque simultanés des trois « grands » poètes du romantisme au commencement des années 1820 introduisent à trois destinées poétiques qu'on ne pourrait imaginer plus différentes – et la richesse de cette poésie provient aussi de cette diversité. Trois rapports à la « carrière » des lettres, à la création, à la poésie même. Des trois, Hugo seul fut homme de lettres, gagnant sa vie avec ses livres, soucieux donc *aussi* de lisibilité, voire de popularité. Il est le seul, dans les années qui nous intéressent, à publier régulièrement des recueils de 1822 à 1840, sans la réticence de Vigny ou les incohérences de Lamartine. Qu'ils en soient tous trois venus au même moment au silence n'en est que plus frappant.

On sait que le silence d'un poète – celui de Valéry entre 1897 et 1917 en est un des plus célèbres exemples – peut être une illusion extérieure aux causes fortuites. Il est donc dangereux de généraliser. Comment pourtant ne pas s'interroger sur le fait que Lamartine, Vigny et Hugo se taisent tous trois dans les années 1840 ? Les raisons sont différentes, certes, mais traduisent bien une crise de l'invention poétique.

Lamartine a depuis longtemps fait ses « Adieux à la poésie » : c'était à vrai dire une manie chez lui ; elle avait commencé avec la dernière pièce des *Nouvelles Méditations poétiques* de 1823 qui portait ce titre. Le commentaire qu'il donne de cette pièce en 1848, quelque vingt mille vers plus tard, en est naturellement un peu embarrassé : « J'étais sincère quand j'écrivis ces adieux à la poésie en 1824. [...]

J'étais et je suis resté toute ma vie *amateur* de poésie plus que poète de métier. » Qu'il postdate ainsi le poème de 1824 au lieu de 1823 témoigne peut-être de ce malaise, d'une inconsciente volonté de retarder la date réelle de ces adieux prématurés ! Le désir de célébrer ses adieux à la poésie – d'en finir avec elle – est au fond chez Lamartine presque consubstantiel au désir d'être poète : désir de marquer un accomplissement autant que de passer à autre chose, répondant à une demande sociale et politique. Mais le besoin d'argent l'a très vite enchaîné aux éditeurs, et a provoqué la publication de recueils hétéroclites et imparfaits : les *Nouvelles Méditations poétiques*, les *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), les *Recueillements poétiques* (1839) mêlent à des pages anciennes encore inédites des fragments de projets encore inaboutis. Les *Œuvres complètes* qu'il édite lui-même sont la réponse improvisée du poète à ses besoins d'argent au lendemain de l'échec politique de 1848 : il invente alors de rééditer ses œuvres augmentées de quelques inédits et surtout de « Commentaires » explicatifs.

Vigny, lui, ne parvint ou ne se résolut jamais à publier un second recueil : pourtant, après avoir remanié une dernière fois ses *Poèmes Antiques et Modernes* en 1837, il écrit quelques poèmes, mais surtout travaille à la conception et à la construction d'un recueil d'un type absolument nouveau : l'idée du livre semble devoir y prendre le dessus sur les poèmes eux-mêmes. S'élabore ainsi le projet des *Poèmes philosophiques* dont plusieurs plans subsistent ; la nouveauté majeure devait y être la présence de « récitatifs » en vers reliant entre eux les poèmes, sur le modèle du récitatif à l'opéra par opposition à l'air : moins dense et plus explicatif que le poème lui-même. Vigny finit pourtant par renoncer à ce projet, soit que sa production poétique ne fût pas assez abondante, soit que pareille technique de poésie à deux niveaux ait été impossible à réaliser. Les récitatifs auraient été, d'un certain point de vue, l'équivalent des commentaires en prose dont Lamartine augmenta ses poèmes en 1849.

Après 1850, le projet des *Poèmes philosophiques* se ramène, banalement, à un recueil ordinaire ; mais Vigny ne se décide pas davantage à le publier. De 1843 à 1863, année de sa mort, il publie cinq poèmes en revue, mais son second recueil est posthume. Fallait-il que ces poèmes soient d'outre-tombe, selon le modèle des *Mémoires* de Chateaubriand ? La mort était-elle supposée conférer une authenticité supplémentaire aux *Destinées* ? On n'en peut écarter entièrement l'hypothèse, et ce n'est pas le seul cas d'un report toujours reconduit de publication : les *Poésies* de Mallarmé en souffrirent de manière tout aussi spectaculaire. L'importance et l'enjeu du livre croissent à mesure qu'en tarde l'édition – d'autant plus que Vigny, dans ses dernières années, a pu prendre conscience de la difficulté posée par une poésie qui répète essentiellement la nécessité supérieure de se taire. La contention faisait partie de son univers. Il avait écrit un certain nombre de poésies de circonstance, souvent familières : rêveries, chansons qui, sans être très abondantes, auraient pu former un volume de mélanges. Il y songea, retint même le titre de *Fantaisies* ou *Fantaisies oubliées* : on y trouve des pages écrites tout au long de sa vie, parfois en écho aux poèmes publiés. Prédomine pourtant un ton léger que le poète jugea peut-être contraire à l'image plutôt austère qu'il aimait donner de lui-même : il fallait rester « puissant et solitaire », conformément à l'autoportrait de « Moïse ».

Hugo aussi se tait. Il ne publie aucun recueil de poèmes entre *Les Rayons et les Ombres* de 1840 et *Châtiments* de 1853. Chez lui, si fécond, dans les genres les plus variés, le silence est évidemment beaucoup plus surprenant : on pourrait le dire contre-nature. On sait à quel point ces années-là furent pour lui une période de crise intérieure et de remise en question : drames intimes, honneurs accumulés, tentation de la politique et déception littéraire devant la cabale contre *Les Burgraves.* Après 1843 et jusqu'à l'exil, dix ans passent où il ne publie rien, ni poésie, ni drame, ni roman. Hugo entreprend alors ses œuvres gigantesques : non seulement *Les Misérables,* mais aussi des poèmes qui se retrouvent plus tard dans *Les Contemplations* et *La Légende des siècles* (ce qui ne signifie évidemment pas que ces œuvres soient déjà conçues). Seul un autre rythme de vie, un autre type de création permettront de mener à bien ces livres d'un type nouveau : l'exil devient nécessaire. Le silence poétique entre 1840 et 1853, s'il témoigne donc d'une crise grave, marque aussi chez Hugo le début d'un renouvellement profond.

Trois silences, donc, aux raisons différentes : mais jusque dans leurs raisons individuelles et distinctes ils répondent aussi à la question unique posée par l'histoire et la politique. On sait quel fut l'engagement de Hugo et de Lamartine sous la IIe République. En 1848, on pourrait dire que l'histoire n'a pas voulu de Vigny. Partisan d'une « république sage », il se présenta aux élections de 1848, puis à celles de l'année suivante, mais fut battu les deux fois. Si la tentation de l'engagement dans l'histoire ne se posa donc pas pour lui comme pour ses deux collègues, il l'avait tout de même éprouvée.

ROMANTISME ET CRITIQUE DU ROMANTISME

Au contraire de leurs aînés, les jeunes gens de la génération de 1830 s'appliquent à ne pas être les jouets d'ambitions et de dimensions immenses, à retrouver une mesure, à se libérer des vertiges de la métaphysique de l'histoire. En 1829, soit la même année que *Les Orientales,* Musset fait de son Mardoche un partisan des Turcs, par esprit de contradiction de la tendance philhéllène du moment dans les cercles romantiques :

> Il aimait mieux la Porte et le sultan Mahmoud,
> Que la chrétienne Smyrne, et ce bon peuple hellène
> Dont les flots ont rougi la mer hellespontienne.

Et Gautier, dans la préface de son *Albertus* (1832), se vante de n'être « rien » politiquement parlant, « ni rouge, ni blanc, ni même tricolore » – affirmation de désengagement que renouvelle vingt ans après la préface en vers d'*Émaux et camées.* La grandeur et les poses de prophètes sont devenues insupportables, et ces nouveaux auteurs vont recourir systématiquement à un nouveau mode de penser la poésie : l'ironie et la satire, moyens constants d'une distance qui devrait la délivrer de l'impasse où la conduisait la tentation démiurgique de l'épopée.

De cette attitude critique, le plus vif et le plus acerbe représentant fut certainement Alfred de Musset ; sa position mérite d'être étudiée un peu longuement tant elle révèle une crise profonde. Pendant plusieurs années Musset joua un rôle très polémique – et son œuvre poétique, explicitement ou non, s'en prend d'un même élan au romantique et au philistin. En 1838, dans « Dupont et Durand », il superpose même exactement ces deux antagonistes. Durand, le bourgeois de La Ferté-sous-Jouarre, est bien ridicule lorsqu'il parle de son poème épique – l'année même où paraissent le *Prométhée* d'Edgar Quinet et *La Chute d'un ange* :

J'accouchai lentement d'un poème effroyable.
La lune et le soleil se battaient dans mes vers ;
Vénus avec le Christ y dansait aux enfers.

Mais on voit bien que ce ridicule tient principalement au modèle qu'il s'est donné. Lamartine devient alors un super-Durand. Musset poète apparaît ainsi d'abord comme le critique de l'enflure romantique, en quoi il est souvent proche de Stendhal, qui appréciait tant les *Contes d'Espagne et d'Italie.* Parce qu'il a vu trop de poètes prétendre expliquer le monde ou même le sauver, Musset semble ne pouvoir considérer la poésie que comme divertissement : il remplace Patmos par le boudoir. D'où le choix des registres : il cultive résolument les formes mineures et l'éphémère et se plaît à toutes les formes de brouillage. Ses deux premiers volumes, *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830) et *Un spectacle dans un fauteuil* (1832) multiplient les ambiguïtés, les passages d'un genre à l'autre : dans les *Contes,* « Don Paez », poème narratif, prend dans ses deux dernières parties l'apparence du théâtre, et *Les Marrons du feu* sont effectivement une pièce. Et les *Contes d'Espagne et d'Italie* s'amusent à n'être pas des contes, mais à présenter ballade, chansons, stances, sonnet. Liberté, volonté de brouiller les pistes, de ne pas se fixer dans une catégorie. Goût de l'indéterminé, qui rejoint la désinvolture souvent affichée par Musset : le dandysme et le refus de se prendre au sérieux, de se figer dans une identité, la crainte de passer pour un homme de lettres. La forme canonique de ce désengagement chez Musset est le bavardage, la digression, la négligence revendiquée systématiquement et même agressivement. Voyez le sonnet adressé « Au lecteur des deux volumes de vers de l'auteur » :

Je l'ai fait sans presque y songer.
Il y paraît, je le confesse,
Et j'aurais pu le corriger,

ou le sonnet d'introduction au *Spectacle dans un fauteuil* ponctué d'un « Qu'importe ! » qui sonne comme une devise. Le refus de toute grandiloquence et de la surestimation de l'art a certes sa fonction et la légèreté ainsi revendiquée a des vertus, avec pourtant le risque, pour le lecteur, de se sentir volé tant l'auteur mise sur sa déception, sur son ennui : le plus probable, « c'est que l'on bâillera », annonce-t-il encore. Mais si le poète renonce à tous ses pouvoirs, quelle place reste au lecteur ? Musset n'assume à vrai dire pas cette tentation du négatif qu'il laisse entrevoir. Il compte en réalité sur une séduction opérant *malgré tout,* une innocence

préservée : ne se voit-il pas au fond comme son héros Hassan aux premières strophes de « Namouna », « nu » comme un gros bébé joueur ? Son désir serait de pouvoir parler pour ne rien dire, en pure gratuité, dégagé de l'étreinte du sens. Pour y parvenir, tout est bon de ce qui met à mal les illusions de la poésie.

La parodie est un autre moyen de se détacher de l'entreprise poétique. Mais le procédé ne fonctionne pas toujours comme il devrait : conçue par moquerie des excès romantiques, la « Ballade à la lune » fut reçue comme le comble du romantisme et cela, se plaignit l'auteur,

> Pour avoir oublié de faire écrire au bas :
> *Le public est prié de ne pas se méprendre*

Tout Musset est là. Comme s'il y avait chez lui une crainte de céder *malgré tout* à une magie poétique, comme s'il fallait décidément se mutiler pour éviter de se prendre au sérieux. Il devient un romantique paradoxal, malgré lui et fuyant. L'ensemble des *Premières Poésies* témoigne ainsi d'un état de crise dans la décision même de ne pas affronter l'énigme de la poésie et de la fonction du poète.

Pour rendre possible son attitude polémique, Musset est conduit alors à s'identifier à la figure de l'irresponsable : l'enfant. Ayant très jeune connu la gloire (il n'avait pas vingt ans), il s'accroche à cette jeunesse comme à une qualité suprême. Mais le retour obsédant du « Moi, pauvre enfant... » (« À Ulric G. ») devient abusif sous la plume d'un homme de trente ans ; en outre, la jeunesse chez Musset semble conférer par elle-même un droit à l'intérêt ou à la compassion du lecteur. « Ce livre est toute ma jeunesse », tel est l'*incipit* du sonnet liminaire des *Premières Poésies*, tandis que le dernier tercet :

> Mes premiers vers sont d'un enfant,
> Les seconds d'un adolescent,
> Les derniers à peine d'un homme

semble encore invoquer des circonstances atténuantes ou chercher des excuses. Pareille insistance sur la jeunesse de l'auteur affaiblit malheureusement la position très forte que prend Musset en affichant son dédain du style : ce livre, « j'aurais pu le corriger » – mais je n'en fais rien, je vous le donne tel quel à lire, j'essaie de vous arracher à la torpeur de la lecture et à votre idéal poétique grandiloquent.

« Mardoche » multiplie les piques contre les contemporains. En particulier, l'auteur de certains célèbres « Soleils couchants » jugés trop pompeux se voit moqué dans l'évocation de l'heure où « Monsieur Hugo va voir mourir Phœbus le blond ». « Mardoche » symbolise au mieux le système de Musset, sa force et sa limite : la désinvolture en est l'origine et le sujet même. L'éditeur lui demandant cinq cents vers supplémentaires pour publier les *Contes d'Espagne et d'Italie*, le poète décide de les écrire en trois semaines – et en fait près de six cents. Ils seront donc presque nécessairement bâclés, et l'auteur revendique les négligences formelles : laisser-aller, pauvreté des rimes, enjambements sans façon. Contrairement à ses aînés, Musset s'emploie vraiment à désarticuler le vers par des enjambements insensés, à appauvrir

la rime. Il lui arrive même de se vanter de ces mauvais traitements infligés au langage :

> France, ô mon beau pays ! j'ai de plus d'un outrage
> Offensé ton céleste, harmonieux langage.

Il accumule ces provocations, comme autant d'affirmations de sa liberté : le sujet même du conte s'enracine dans le flou de son intrigue. Pourquoi le héros aimerait-il une femme plutôt qu'une autre ? mais surtout pourquoi raconter *ceci* plutôt que *cela* ? Musset est au bord d'une littérature aléatoire comme l'inventeront Raymond Queneau et l'Oulipo : au lecteur de choisir ce qui va se passer, de prendre ses responsabilités. La littérature est-elle autre chose qu'un jeu ?

Il s'agit donc bien d'une vive remise en question de la poésie et de ses pouvoirs, réels ou supposés par les habitudes de lecture – qui a pu conduire à une réussite comme « Rolla ». Mais cette forte position de critique du romantisme, Musset ne l'a pas tenue, et le destin de son œuvre poétique le confirme ; il fut en effet la victime d'un singulier retournement. Le prologue de *La Coupe et les Lèvres* s'en prenait presque ouvertement à Lamartine, en des termes (« Mais je hais les pleurards, les rêveurs à nacelles, / Les amants de la nuit, des lacs, des cascatelles [...] ») qui annoncent le ton sur lequel Rimbaud ou Ducasse parleront de... Musset lui-même : peu après avoir écrit ces vers vigoureux, ne devint-il pas en effet à son tour le « pleurard » des « Nuits » ? Car voici les « Nuits », voici la Muse dialoguant avec le poète, avec bien des larmes, car tout a une fin, même la désinvolture des brillants poètes de vingt ans. La postérité n'a pas manqué de venger l'honneur bafoué de la poésie romantique ! Musset devient pour elle « le poète des "Nuits" », réduit à cela et pour cela d'abord admiré, avant d'être caricaturé, ridiculisé, négligé. Dans la lettre dite « du voyant », Rimbaud reconnaît en une belle formule « sa paresse d'ange », mais il s'attarde longuement et méchamment sur son cas, le vouant aux garçons épiciers, aux séminaristes et aux collégiens – avant de constater finalement que « le beau mort est mort ». On aurait pu imaginer qu'Isidore Ducasse, le sardonique auteur des *Poésies*, apprécie le regard tout aussi sardonique porté par Musset sur la poésie de ses aînés : mais il le range comme les autres dans la galerie des « Grandes Têtes Molles », le réduisant à des histoires de pélican et au statut peu avantageux de « gandin sans chemise intellectuelle ».

C'est dans son succès même que gît le problème de Musset poète, longtemps trop célèbre et mis traditionnellement sur un pied d'égalité avec Hugo, Lamartine et Vigny comme « quatrième grand » du romantisme, ce qui ne rend pas justice à son génie propre, ce nihilisme qui l'empêche de prendre au sérieux l'entreprise poétique. Une comparaison avec Théophile Gautier, qui n'eut jamais sa gloire, permet de le comprendre : les premiers poèmes de Gautier ne sont pas, en apparence, si différents de « Mardoche » ou de « Namouna ». Son roman en vers, *Albertus* (1832), somme d'esprit « Jeunes-France » et de frénésie, montre cependant que, malgré tous ses détours et ses petites insolences, Gautier veut *raconter* une histoire, caricaturale, exagérée sans doute et qui s'appuie sur tous les stéréotypes, mais cette histoire demeure pourtant présente, prenante, les distances multiples et les sourires

en coin ne la privent pas de son efficacité. L'auteur lui-même s'y laisse prendre, y montre des émotions réelles, ce qui n'est pas le cas chez Musset pour qui l'histoire est moins qu'un prétexte. Chez Gautier en outre, la constante conscience de ses limites libère heureusement une inspiration originale. On sait sa dévotion pour Hugo, exprimée dans une « Ode à Victor Hugo » (ensuite rebaptisée « Notre-Dame »). L'admiration pour

> Celui qui fit l'hymen du sublime au grotesque,
> Créa Bug, Han, Cromwell, Notre-Dame, Hernani

lui permet de se situer exactement dans la poésie. Il n'est pas un grand poète et découvre tôt qu'il ne gagnerait rien à faire comme s'il l'était. L'ouverture du premier chapitre des *Grotesques* est un véritable manifeste où, implicitement, Gautier définit sa place parmi les « poètes de second ordre » dont il fait l'éloge : leur lecture est « incontestablement plus récréative que celle des célébrités les plus reconnues » car on y trouve « le plus d'originalité et d'excentricité ». La suite de ce texte est un merveilleux éloge de la liberté du poète de second ordre, opposée aux contraintes qui pèsent sur le « grand poète ». On a rarement aussi bien montré l'origine de la crise de la poésie romantique : « Pour être grand poète, du moins dans l'acception où l'on prend ce mot, il faut s'adresser aux masses et agir sur elles ; il n'y a guère que des idées générales qui puissent impressionner la foule ; chacun aime à retrouver sa pensée dans l'hymne du poète. » Admirez la restriction (« du moins dans l'acception [...] »), qui n'exclut pas une correction ultérieure de la définition du véritable « grand poète » !

Dans sa poésie, Gautier illustre effectivement les vertus qu'il reconnaît au poète de second ordre : peu de sentiment, pas de message aux foules, mais l'imprévu, la fantaisie, le bizarre... Cependant, l'extravagance a chez lui des limites : son idéal esthétique, et peut-être le bon sens qui l'habite, même en plein frénétisme, lui interdisent le véritable excès. Il y a du « bourgeois » en ce jeune romantique. C'est la morale de « La bonne journée » :

> J'ai poursuivi mon œuvre avec religion [...]
> Et ma journée ajoute un feuillet à mon livre.

Ce sérieux, cette application de bon artisan ou de bon élève tranchent avec le nihilisme de Musset et donnent à bien des pages de Gautier, dès avant 1840, un aspect qu'on pourrait dire *Biedermeier* : ce goût de l'intimité, d'une contemplation confortable du monde, d'une sérénité tranquille et familière. Des valeurs identiques nourrissent aussi l'inspiration du Joseph Delorme de Sainte-Beuve dont certains titres disent assez le ton : « Le calme » ou « La plaine » développent un sens du vide et de l'absence à la nostalgie paisible et prenante, mais jamais loin du grinçant : le navire est prêt au départ,

> Mais d'en haut, ce jour-là, nul souffle ne répond ;
> La voile pend au mât et traîne sur le pont.

L'appel à une poétique du quotidien, voire familiale, inspire aussi les élégies d'une Marceline Desbordes-Valmore (cependant capable d'accents énergiques) et bien des pièces des recueils dits « lyriques » de Hugo, entre 1830 et 1840 : exigence d'un repli sur l'intime après des orgies de mystère et de pittoresque, mais signe aussi que les critiques ont pu être entendues.

UN CHAMP D'EXPÉRIENCES

Autour de 1830 et comme pour conjurer les périls ouverts par trop de « poèmes effroyables », renaissent de petites formes longtemps négligées. Le sonnet ou l'odelette développent une véritable esthétique du mineur.

Dans *Illusions perdues*, censé se passer en 1821, Lucien de Rubempré est l'auteur d'un volume de sonnets, *Les Marguerites*, et fait l'éloge du genre à Lousteau : « Le sonnet, monsieur, est une des œuvres les plus difficiles de la poésie. Ce petit poème a été généralement abandonné. [...] Il m'a donc paru original de débuter par un recueil de sonnets. » À cette date, la chose eût certes été « originale » : en réalité, c'est en 1828 que le sonnet fut redécouvert, avant de s'imposer peu à peu comme une forme importante de la nouvelle poésie française jusqu'à tenir une place capitale à la fin du siècle. La recherche et la mise en valeur de formes brèves, anciennes et oubliées qui connaissent alors une étonnante renaissance deviennent ainsi une réponse à la crise des grands genres : il n'y a pas de longueurs à craindre, en principe, dans un sonnet ; est-ce pour cela que Lamartine n'en a écrit aucun ? Ces formes poétiques empruntées au passé ou à d'autres traditions témoignent d'une intense activité collective : salons et cénacles, échanges amicaux permettent une réflexion collective et le surgissement de possibilités nouvelles. Sainte-Beuve joua un rôle essentiel à ce propos, par son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle* – mais il reconnut que l'idée lui en était venue du sujet d'un concours de l'Académie en 1826 : origine inattendue d'un renouvellement associé au romantisme. Son enthousiasme devant le sonnet est d'ailleurs modéré : « Parmi ces centaines de sonnets uniformes, nous n'en choisirons qu'un assez petit nombre, et notre attention se portera de préférence sur les jolies chansons qui s'y trouvent entremêlées. »

Question de génération, mais surtout question de souffle : ni Lamartine, ni Vigny, ni Hugo ne pratiquent le sonnet, à de rarissimes et marginales exceptions près pour ces deux derniers. Il était contraire à l'ampleur naturelle de leur discours et de leurs vues ; comment auraient-ils pu accepter l'enfermement dans les quatorze vers ? Cela ne signifie pas qu'ils aient été insensibles à ces découvertes. Hugo, par exemple, est touché tant la question passionne les habitués de son Cénacle : ses disciples ne lui offrirent-ils pas une édition de Ronsard qui devint une sorte d'album du groupe ? On distingue bien comment la lecture de la compilation procurée par Sainte-Beuve entraîna presque immédiatement un abondant renouvellement des épigraphes dans l'édition de 1828 des *Odes et Ballades*. Ronsard, Rémy Belleau et Du Bellay y apparurent soudain aux côtés d'Homère, Horace et Virgile : un dernier carcan acadé-

mique cédait à cet instant, spectaculaire, car l'épigraphe jouait alors un rôle essentiel dans l'économie du poème, indiquant une famille, un clan, une appartenance.

En revanche, un Gautier ou un Musset pratiquent immédiatement le genre, qui accompagne leurs débuts en poésie ; Nerval participa plus directement encore à cette remise en valeur de Ronsard : non seulement comme auteur des admirables sonnets que l'on connaît (dont un premier ensemble existe en 1841) mais aussi par la publication en 1830 d'un important *Choix des poésies de Ronsard, du Bellay, Baïf*... dont la longue introduction commence *in medias res*, au plus fort du débat posé comme vécu : « Il s'agite actuellement en littérature une question fort importante : on demande si la poésie moderne peut retirer quelque fruit de l'étude des écrivains français, antérieurs au dix-septième siècle. » À cette question, Nerval répond par l'affirmative en se créant une forme personnelle, l'odelette. Il ne l'invente pas vraiment, il la rêve : s'il se réfère à ce qu'elle était pour Ronsard, c'est en conservant une telle liberté que la forme de ses odelettes n'est « jamais strictement comparable » à celle du XVI[e] siècle (J.-L. Steinmetz, Pléiade, t. I, p. 1626). Loin d'être un enfermement dans l'érudition ou la nostalgie, la recherche dans le passé – que Nerval voulait alors poursuivre par un volume complémentaire sur les poètes du XVII[e] siècle – assure donc ici la conquête d'une liberté : la forme mineure, légère, libre de contraintes, est en même temps suffisamment réinventée par Nerval pour s'assurer une reconnaissance ; c'est une alternative à la fois aux grands genres académiques et à la marginalité complète. Un critique anonyme de 1830 a très bien expliqué l'intérêt que pouvait représenter l'odelette ; il s'en prend au poète qui « rencontrant une idée en se promenant » se dit : Je vais en faire une ode, une élégie, et rédige de longs poèmes que nul ne lira, alors que cette même idée, « modestement vêtue de six à huit rimes [...] eût attiré les regards par sa gentillesse et sa fraîcheur » (cité par J.-L. Steinmetz). Or, ce reproche aurait pu s'adresser très exactement au jeune Nerval dont la production, jusqu'en 1830, se composait principalement d'Épîtres, d'Odes et d'Élégies (*Élégies nationales*, 1827). Dans son cas, l'odelette imitée de Ronsard l'aide à se délivrer de l'académisme et lui donne accès au romantisme.

Un peu plus tard, en 1834, Théophile Gautier commence son enquête sur la littérature française du temps de Louis XIII, qui deviendra *Les Grotesques*, découvrant les poètes qu'on ne nomme pas encore baroques : Théophile de Viau ou Saint-Amant vont féconder sa propre création poétique. Mais on remonte plus loin encore : en 1832, l'œuvre de François Villon est rééditée pour la première fois depuis un siècle. Toujours plus loin : en 1837, c'est la première édition de la *Chanson de Roland*, dont le responsable est Francisque Michel, un jeune homme de vingt-huit ans, qui fut un habitué des soirées de l'Arsenal auprès de Nodier et l'auteur d'une anthologie de poésie orientale. C'est dire la cohérence de ces intérêts et qu'il s'agit à chaque fois de bien autre chose que d'érudition : d'un élargissement de la sensibilité, qui apporte en contrecoup des renouvellements dans le champ poétique.

Ce goût des formes oubliées et de la poésie ancienne conduit à des domaines plus inattendus – par exemple la curieuse fortune alors acquise par le pantoum, genre vraiment exotique, apparu au même moment et qui traverse secrètement tout le siècle. Le parrainage de Victor Hugo lui conféra d'emblée un prestige et

une légitimité probablement excessifs. Authentique poème malais, introduit en Angleterre au début du XIXe siècle, le pantoum fut en effet lancé en France en 1829 grâce à une « Note » de la vingt-septième des *Orientales*, « Nourmahal la rousse ». Cette note constitue en réalité une véritable petite anthologie de la poésie orientale ; Hugo avait reçu ces traductions d'un jeune érudit, Ernest Fouinet, lui aussi habitué de l'Arsenal, la caractéristique de ce « pantoum ou chant malais » francisé étant que le deuxième vers de chaque strophe est repris en tête de la suivante. L'année suivante, un *Choix de poésies orientales* réalisé par Francisque Michel propose aux lecteurs trois pantoums ; la forme, très librement adaptée, plaît : autour de 1838, Gautier, dans son roman *Fortunio*, puis Nerval dans le sonnet « À Mad. Aguado » (attesté en 1841), s'inspirent du pantoum publié par Hugo. De Banville et Baudelaire à Leconte de Lisle et Verlaine, le pantoum poursuit une carrière marginale dans la deuxième moitié du siècle, répondant autant à un besoin de fantaisie et d'exotisme qu'à un désir de rigueur savante. En 1902 encore, René Ghil, ancien disciple de Mallarmé, publie *Le Pantoun des Pantouns* en quatorze chants, soit plus de mille vers.

Comme dans le cas du sonnet – qui fut autrement important, certes, dans l'histoire de la poésie –, le pantoum nous intéresse ici par ce qu'il révèle d'une activité et d'une curiosité collectives : de l'Arsenal de Nodier au cercle de Hugo, les textes s'échangent, une culture nouvelle prend naissance. L'érudition et la poésie ne sont pas des domaines séparés, mais se fécondent mutuellement. Le désir d'expérimenter est constant et parfois poussé si loin qu'il met en question, délibérément ou non, la possibilité même d'une publication.

« NI VERS NI PROSE »

« Mais où sont les livres ? » se demande-t-on parfois en effet en considérant la poésie autour de 1835. Rétrospectivement, la question se pose, tant nous apparaît un décalage entre ce que nous savons être la plus vive poésie de ces années-là et ce que nous montrent les bibliothèques. En 1829, Henri de Latouche se plaignait d'ailleurs : « Les romantiques ne font que des préfaces. » La pratique de l'album collectif, très répandue dans les salons, facilite une dissémination : on y laisse des vers dans un état de semi-publication au statut complexe. En outre, il est certain que prend corps à ce moment un décalage entre une certaine forme de poésie et sa reconnaissance dans le monde de l'édition. Ainsi, autour de 1829, Aloysius Bertrand a constitué un ensemble de poèmes en prose ; certains, présentés au Cénacle, furent appréciés de Hugo et de Sainte-Beuve. Or, malgré divers contrats avec des éditeurs, Bertrand espéra en vain la publication de ce *Gaspard de la Nuit*, qu'il remania et rêva sans fin, sous des formes diverses : tantôt surchargé d'illustrations dans le goût « troubadour » de l'époque, tantôt au contraire noyé de blancs qu'il réclame au metteur en page « comme si le texte était de la poésie ». Le Livre doit être à la fois illustré et « blanchi », à la fois vers et prose... Attentes contradictoires d'un Livre au corps glorieux qui deviennent fatales à son incarnation : Bertrand ne vit jamais imprimé son *Gaspard de la Nuit*, publié dix-huit mois après sa mort. À la

même époque, Nerval ne parvient pas davantage à publier le volume d'*Odelettes et études dramatiques* qu'il annonce en 1833. Ses poèmes paraissent en revue ou demeurent inédits, comme l'admirable suite de sonnets de 1841 qui resta longtemps inconnue. Une divergence, un *retard* s'instaure entre la poésie et son destin éditorial : comme le fera Rimbaud plus tard, Nerval distribue des manuscrits aux destinataires des sonnets. Une certaine logique du recueil poétique ne va plus de soi – Vigny lui-même n'en souffre-t-il pas, dans le retard toujours reconduit de son second volume ?

Cette tension n'est sans doute pas étrangère à la façon nouvelle dont tendent à se mélanger la prose et la poésie. Ainsi, la « Notice » qui précède les nouvelles du *Champavert* (1833) de Pétrus Borel raconte la vie de l'auteur supposé, en un récit truffé de poèmes créant une totalité qui englobe vers et prose. Savait-il qu'il reprenait ainsi la méthode utilisée dès 1805 par le jeune Nodier, dans *Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide* ? On y trouvait un mélange délibéré d'essais, de nouvelles et de poésies. Si le terme de *Mélanges* souligne l'appartenance à une tradition particulièrement apte à rendre compte d'un idéal d'instabilité ou de diversité, le procédé échappe ici à la fantaisie, pour viser à une fusion idéale. Dans *Vie, amours et pensées de Joseph Delorme*, Sainte-Beuve reprend la même formule. Parfois il s'agit de juxtapositions mystérieuses : pourquoi un prologue en vers au roman de Pétrus Borel, *Madame Putiphar* ?

L'important de ce type de publications, pour nous, tient au désir de dépasser les catégories. L'alternance de vers et de prose met *de facto* en question la poésie « pure », évoluant dans le monde autonome du recueil de vers, forme canonique. Les auteurs majeurs, assurés d'un magistère, ne sauraient y recourir à de tels genres mixtes, qui mettent en péril la spécificité et la supériorité de la poésie (mais Lamartine dans l'« édition des souscripteurs » ne livre-t-il pas ses poèmes à l'abondante prose de ses commentaires ? Pierre Michel a pu dire justement que ses vers sont alors « transpercés de prose »). Si aucun des volumes cités n'a établi la légitimité d'un genre nouveau, on verra en 1853 Nerval y trouver le moyen presque désespéré de réaliser une synthèse de son œuvre dispersée ; comme pour tenter d'en finir avec ces pages toujours non recueillies, Nerval propose en l'espace de quelques mois deux « montages » différents d'un choix d'œuvres poétiques anciennes : *La Bohême galante* puis les *Petits Châteaux de Bohême* dont le sous-titre, « Prose et poésie », renvoie à un désir d'échapper au clivage vers/prose, à leur distribution en deux univers séparés. Une section y rassemble les onze « odelettes » des années 1830, tandis qu'une autre recueille certains des sonnets de 1841 qu'on retrouvera dans *Les Chimères*, elles-mêmes curieusement accolées pour leur publication (1854) aux *Filles du feu*.

Avec Aloysius Bertrand, les choses sont somme toute plus nettes, puisque son *Gaspard de la Nuit* entend faire advenir la poésie au cœur même de la prose. La fortune de ce recueil menace parfois de lui nuire : la critique a souvent eu tendance à ne s'y intéresser que pour y voir la naissance d'un genre – mais seulement cela. S'y déploie pourtant un univers extraordinairement séduisant : monde miniature, regard exalté sur le détail, le presque invisible, les frôlements de la nuit, l'impalpable si proche – comme dans le « Scherzo de la Reine Mab » introduit par Berlioz dans son *Roméo et Juliette*. Parler de fantastique ne rend pas entièrement justice à l'œuvre

de Bertrand, il est souvent en deçà du fantastique, au seuil de son émergence ; les plus heureux de ses poèmes sont ceux où la réalité se prend à vaciller vers une autre dimension, sans que celle-ci survienne toujours : les figures du bibliophile, de l'alchimiste, du rêveur suffisent à dire que l'autre monde est prêt à éclore en celui-ci ; en témoigne le délicieux petit « follet de gouttière » qui trouve refuge au creux du « falot de Mme de Gourgouran ».

Au-delà de ces réussites, les pages de *Gaspard de la nuit* posent de nombreuses questions fondamentales : par leur brièveté (à peine un instant), leur nature incertaine (prose ou poésie ?), comme par le désir affirmé de brouiller les frontières entre le texte et l'illustration, les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand transmettent au lecteur le sentiment de l'indécidable, et qu'une frontière a été franchie ; ce que symbolise parfaitement le long récit introductif, qui justifie implicitement la transgression en expliquant l'origine diabolique du livre : seul le diable (désigné sous le nom de Gaspard de la Nuit) pouvait imaginer de marier prose et poésie !

Réédité, étudié, Bertrand n'est plus aujourd'hui un vrai marginal. Mais demeurent d'authentiques méconnus, comme Alphonse Rabbe dont l'histoire et l'œuvre sont une longue résistance à la reconnaissance. Sa biographie même ne fait pas de lui la victime un peu passive qu'on devine en Bertrand, et qui permet aux âmes sentimentales de s'attacher à lui. Véritable agité, traversant la France et l'Europe, errant en politique d'un camp à l'autre, éternel insatisfait, Rabbe fit une carrière de journaliste polémiste. Son histoire est tragique : très beau, il fut défiguré par une maladie syphilitique, avant de mourir, nous dit-on, « dans d'atroces souffrances » – et cette expression rebattue qu'il faut pourtant employer donne à sa mort (ou au moins au récit qu'on en fait) une valeur presque de citation ou de parodie d'un roman frénétique. La violence de ses titres va dans le même sens ; ses proses rassemblées dans *L'Album d'un pessimiste* (publié après sa mort) comprennent « Philosophie du désespoir », « L'Enfer d'un maudit », « L'abîme », « Le poignard » ou « Horreur » qui se place d'emblée dans une frénésie exclamative annonçant celle des *Chants de Maldoror* : « Quand je me regarde, je frémis. Est-ce bien moi ! Quelle main a sillonné ma face de ces traces hideuses ! » Jamais de répit, mais au contraire une tension permanente. Même lorsqu'il évoque « La pipe », sujet pourtant en apparence paisible et familier, sans grand risque, il débouche sur les vues les plus funèbres et sur les plus noirs constats – mais aussi la conquête d'un réel stoïcisme : « Ce faible reste, ces cendres mêmes le plus léger zéphyr les dissipe dans le vague de l'air. Où donc est maintenant la poussière d'Alexandre, la cendre de Gengis ? [...] Je périrai bientôt : tout ce qui compose mon être et le nom même dont on me nomme disparaîtra comme cette fumée... Dans quelques jours, peut-être, à la place où j'écris, on ne saura pas même si j'ai vécu... »

On retrouve là comme un écho amplifié des moments les plus sombres de *René*, une application au désespoir, mais aussi toujours la volonté d'une forme poétique qui invente son rythme et son système typographique. Rien d'un journal intime, si tenté qu'on soit de lire comme autobiographiques certaines de ces confidences.

D'autres excès habitent le genre du poème en prose ; la radicale étrangeté d'un Xavier Forneret, toujours énigmatique et pour ainsi dire *irrécupérable* dès ses titres insensés : *Rien*, au profit des pauvres (1836), ou *Sans titre* (1838), bientôt suivi de

Encore un an de sans titre. De tous ces titres extravagants, l'un est particulièrement révélateur du problème ici posé, comme une tentative de transcender le dilemme : c'est *Vapeurs, ni vers ni prose* (1838). Il faut conjurer le fantôme de M. Jourdain pour apprécier ce désir douloureux et forcené d'une forme nouvelle. Plus classique et plus serein en apparence, le grand lyrisme mythologique de Maurice de Guérin, dans la longue prose poétique du *Centaure*, déplace également l'attente : il présente la quête d'une harmonie impossible au sein du monde harmonieux par excellence, le grand paysage antique. Ainsi, par sa nature même, le poème en prose est un genre déplacé et repose sur un défi, même si l'habitude fait que nous ne sommes plus aujourd'hui immédiatement sensibles à la violence de ce projet : faire de la poésie sans passer par les moyens qui lui sont unanimement reconnus.

On le constatera sans surprise : pas plus qu'ils ne pratiquèrent le sonnet, Lamartine, Hugo ou Vigny n'ont écrit de poème en prose. Ce refus ou cette indifférence de leur part témoigne d'un clivage au fond plus moral encore qu'esthétique : eux n'ont pas besoin d'autre chose que la pleine parole poétique du poème en vers, noble et tout-puissant, seule voix autorisée. Au contraire, à fréquenter ces formes ambiguës, ils mettraient en jeu l'évidence de leur autorité

Tout cela correspond à l'émergence de ce que l'on a pu nommer les « petits romantiques » (selon l'expression employée pour la première fois par Eugène Asse en 1899) pour désigner un ensemble d'auteurs que leurs refus et leurs échecs rassemblent beaucoup plus que des conceptions précises. Il s'agit autant d'un constat sociologique que d'une réalité « littéraire » – car la littérature ne saurait suffire à décrire leur désir. Ce qui naît avec ceux qu'un autre, Lardanchet, nommait en 1905 « les enfants perdus du romantisme », c'est la mythologie du poète maudit, c'est-à-dire l'affirmation d'un écart entre le poète et la société. Le malheur biographique, la publication posthume (Bertrand, Rabbe, Maurice de Guérin entre beaucoup d'autres) instaurent une sorte de monde parallèle où se développe la poésie qui ne tient plus de place dans la société : parce que quelques grands noms, Hugo ou Lamartine, occupent tout le terrain, monopolisent l'espace réservé à la poésie. Alors la poésie devra changer de nom – ou de place dans le champ social et littéraire : explorer ou inventer des marges où se dissimuler pour vivre autrement, se métamorphoser ; elle peut devenir un mode de vie, une façon de se perdre ou de s'effacer. Dans leur diversité problématique, les « petits romantiques » ne disent pas autre chose et contribuent à l'exploration d'un nouvel espace justement, réservé au « poète maudit » qui a toute liberté d'agir dans cette dimension inconnue : une figure d'avenir, comme on sait.

BIBLIOGRAPHIE

Backès J.-L., *Le Vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, 1997.

Bénichou P., *Le Sacre de l'écrivain, Les Mages romantiques, L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1973, 1992.

Cellier L., *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971.

GENDRE A., *L'Évolution du sonnet en France*, Paris, PUF, 1996.
GIRARD H. éd., *La Préface des « Études françaises et étrangères » d'Émile Deschamps*, Paris, Les Presses françaises, s. d. [1923].
GLEIZE J.-M., *Poésie et figuration*, Paris, Le Seuil, 1983.
JOUET J., « Le pantoum, genre français », *Limon*, nº 3, 1988.
LAMARTINE, *Les Visions*, éd. H. Guillemin, Paris, Les Belles lettres, 1936.
LEUILLIOT B., préface à l'*Anthologie de la poésie française du XIXe siècle*, Paris, Gallimard « Folio », 1984, t. I.
MICHEL P., « *Les Méditations* 1849-1860, ou les "Mémoires d'outre-tombe" de Lamartine », in *L'Année 1820, l'année des « Méditations »*, Univ. Clermont-II, diff. Nizet, 1994.
MILLET Cl., *L'Esthétique romantique. Une anthologie*, Paris, Agora « Pocket », 1994.
MILNER M., *Littérature française. Le romantisme*, I, Paris, Arthaud, 1973.
RICHARD J.-P., *Études sur le romantisme*, Paris, Le Seuil, 1971.
STEINMETZ J.-L., *La France frénétique de 1830*, Phébus, 1978 ; « Notice » sur les *Odelettes*, in Nerval, *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume et Cl. Pichois, Paris, Gallimarrd « Pléiade », 1989, t. I.
THÉLOT J., « La prière selon Vigny », in *La Poésie précaire*, Paris, PUF, 1997.
VINCENT-MUNNIA N., *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIXe siècle français*, Paris, Champion, 1996.

1848-1913

Claude MILLET

POÉSIE CONTRE SOCIÉTÉ : APRÈS JUIN 1848

Juin 1848 est la date de décès d'un certain idéal de la République et d'une société capable d'inventer des formes de solidarité et de liberté nouvelles. Dans le même mouvement, parce que février 1848 avait été la « Révolution par les lyres », juin semble aussi la date de décès d'un certain idéal de la poésie, d'une foi en la puissance du poème à forcer l'avenir de la communauté, et d'une confiance telle dans les rapports entre poète et société que Lamartine n'était pas seulement Prince des poètes dans le cercle étroit des écrivains, mais ministre des Affaires étrangères – dans les faits : chef du gouvernement. Cette foi et cette confiance, un Gautier, un Baudelaire même avaient pu la partager, Baudelaire qui lance le 24 février 1848 dans le premier numéro du *Salut public* « aux chefs du gouvernement provisoire » : « Le peuple a confiance en vous. Ayez confiance en lui ! / La confiance réciproque sauvera tout. [...] Ne faites jamais un pas en arrière. Marchez plutôt comme le vent. » Mais, pour n'avoir pas su marcher comme le vent, ces mêmes chefs, Lamartine en tête, vont bientôt être accusés de mensonge et de trahison. Un contrat de

vérité avait été signé entre peuple et bourgeoisie, et entre poètes et société, qui n'a pas été tenu. Juin 1848 signe la victoire du mensonge et de la déliaison. Et parce que le mage romantique est celui-là même pour qui la vérité poétique est fondatrice de la communauté à venir en son unité et sa liberté, juin 1848 a pu paraître, bien plus sûrement que l'« échec » discutable des *Burgraves* de Hugo en 1843, l'acte de décès du Romantisme. Le confirment l'isolement accru d'un Vigny – dont *Les Destinées* ne paraîtront qu'à titre posthume, en 1864 –, et surtout la déchéance de Lamartine, qui ne publiera plus, si l'on excepte « Le désert » et « La vigne et la maison », que de faibles romans populaires, un *Cours familier de littérature* assez diffus et, dans la page que les journaux consacrent à la réclame, des demandes de souscription pour une édition de ses *Œuvres complètes* trop clairement destinée à payer ses dettes. Le tapage publicitaire recouvre le chant du cygne. Se joue ici le drame – certes déjà entendu dans la première moitié du siècle – de la défaite de la poésie, et de la victoire d'une société antipoétique.

Trois dispositifs poétiques mis en place par Hugo, Baudelaire et, pour le troisième, par Gautier et Banville, vont relancer la poésie, en prenant acte du désastre. Le dispositif hugolien est fondé sur un déplacement de la date de celui-ci, de juin 1848 (remarquablement absent en 1853 de *Châtiments*) au coup d'État du 2 décembre 1851, déplacement qui permet de penser à l'horizon de la poésie l'unité de la communauté, la victoire sur la déliaison, la discorde, la guerre civile. Ce déplacement est intrinsèquement lié à la disjonction qu'opère la poésie hugolienne entre la société telle qu'elle est, c'est-à-dire aliénée et déliée par le régime impérial, et contre laquelle se dresse le poème, et la communauté latente – peuple, patrie, Humanité – dont le poème est le lieu, en avant du réel. C'est ainsi que, dédiée à la France, *La Légende des siècles* de 1859 obéit à la logique complexe de la « téléiopoièse messianique », telle que l'a mise en évidence Jacques Derrida dans *Politique de l'amitié* : « vous-mes-amis-soyez-mes-amis-et-bien-que-vous-ne-le-soyez-pas-encore-vous-l'êtes-déjà-puisque-je-vous-appelle-ainsi ». *La Légende des siècles* s'adresse à la France, et bien que celle-ci ne soit plus et ne soit pas encore, elle est déjà à nouveau par la puissance performative d'une épopée qui la fonde poétiquement, politiquement, religieusement en lui donnant sa « légende ». Jamais Hugo n'avait fait autant confiance au poème, à partir de cette dissociation du social en société et communauté (qui apparaît dès les années 1830 dans la distinction du peuple et de la foule) et de la place choisie par le poète. Cette place, c'est celle de l'exilé, qui fait de son opposition et de son isolement face à la société la condition même de son institution en porte-voix poétique – prophète – de cette communauté réduite au silence. « Et si ceux qui vivent s'endorment, / Ceux qui sont morts s'éveilleront » (*Châtiments*, I, 1). L'exil n'est pour Victor Hugo ni un accident de l'Histoire ni une nécessité seulement politique, mais une vérité poétique : car il assigne au poète sa place exacte, dans une solitude conditionnelle de cette communion poétique dont *Châtiments* dit qu'elle n'est pas autre chose qu'une résurrection, alors qu'« Il semble que tout meure et que de grands ciseaux / Vont jusque dans les cieux couper l'aile aux oiseaux » (*Châtiments*, V, 4). Et c'est pourquoi dans les grands recueils de la IIIe République – *L'Année terrible* (1872), la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* (1877), *L'Art d'être grand-père* (1877) – Hugo continuera à définir la position du

poète par le bannissement. Le poète ne peut parler pour la communauté à venir (à sa place et à son bénéfice) que s'il parle contre la société. C'est au prix de cette opposition douloureuse que la révolution poétique réalise la révolution théologico-politique confisquée par la réalité présente.

Au retrait engagé de la poésie hugolienne, Baudelaire oppose la proximité « héroïque » de « l'Homme des foules », la dispersion fascinée du moi poétique dans le Paris moderne des « Tableaux parisiens » (1861) et des *Petits Poèmes en prose* (1862-1869), et sa concentration satanique en voix de la révolte, qui ne se reconnaît nulle autre appartenance qu'à la « race de Caïn », celle des réprouvés, du peuple de Juin appelé à jeter Dieu sur la terre. La section « Révolte » des *Fleurs du mal* (1857) retourne la poésie prophétique en « reniement », délie dans le blasphème ce que le mage unit dans la contemplation : la poésie, la politique et la religion – « l'action » et « le rêve ». Et de même que Dante dans son *Enfer* projetait tous les désastres de l'Italie du XIIIe siècle, de même Baudelaire dans ses *Fleurs du mal* projette ceux de la France contemporaine, les inscrit dans le temps interminable de l'ennui, du spleen, de l'attente vide du néant, et dans le temps infini de l'éternité – excluant ainsi violemment l'Histoire comme principe d'intelligibilité du réel. Ce temps infini de l'éternité, c'est le temps du mal et de la mort ; c'est aussi celui de l'art, de l'idéal, de la poésie. Poésie du mal, qui l'exprime, lui appartient et en procède. Poésie qui unit scandaleusement l'harmonie poétique aux désaccords du moi, du siècle, et de ce « monde où l'action n'est pas la sœur du rêve », ce monde qui en retour condamnera *Les Fleurs du mal*, en un procès qui sanctionne de manière retentissante le divorce du poète et de la société.

En mineur, deux des maîtres de la génération parnassienne (avec Baudelaire lui-même et Leconte de Lisle), Banville et Gautier, proposent un autre type de rapport de la poésie à la société qui va marquer les poètes suivants plus qu'on ne saurait croire. Le dispositif poétique d'*Émaux et camées* (1852-1872), tel qu'il se donne à lire en son premier poème, est celui de ce que Ross Chambers appelle dans *Mélancolie et opposition* le « poème-vitre », qui protège en son autonomie le travail du poète, mais de manière fragile, parce que la vitre ne peut pas ne pas faire entendre ce dont elle isole : les bruits, perçus comme menaçants, de la société moderne. À l'infinité de l'horizon romantique au centre duquel résonne la voix du poète, « écho sonore », Gautier substitue un monde à double-fond, l'atelier du poète-artisan qui aspire, pour travailler en paix, à ne rien voir ni rien entendre de la réalité extérieure, de cette réalité « sans arrière-plan » (Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*) dont le poète ne propose que la miniaturisation précieuse et fantaisiste. Cette fantaisie, qu'on retrouve aussi chez Théodore de Banville, en particulier dans ses *Odes funambulesques* (1857), ne contraste pas de manière épiphénoménale avec le sérieux des projets hugolien et baudelairien, et elle va caractériser toute une veine de la poésie postérieure, celle des « fantaisistes » du Parnasse de la fin des années 1860 comme Charles Cros ou Catulle Mendès, et celle de tous les « zutistes » et autres « jemenfoutistes » des environs de 1880. Cette fantaisie, par son anticonformisme bohème (qui prolonge l'esprit « Jeunes-France » de 1830) souligne la différence irréductible du poète, irrécupérable par une société vouée au vain sérieux des affaires et du mariage de mademoiselle Prudhomme « avec Monsieur

Machin », comme dit le Verlaine des *Poèmes saturniens* (1866). Elle marque l'opposition du poète à la société sur un mode mineur, opte pour le mineur comme principe d'opposition, et comme expression juste de sa situation. Car c'est avec ces fantaisistes que s'enclenche ce que Michel Deguy appelle le « devenir-mineur » de la poésie. Dans le paysage culturel du second Empire, Hugo seul échappe de manière éclatante à cette évolution irréversible, qui fait de la poésie un mode d'expression marginal, sans véritable écho dans la société contemporaine, enfermée dans le cercle restreint de groupuscules ayant chacun leur café et leur revue confidentielle, tandis que gagnent la presse à grand tirage, le roman et l'opérette. Être fantaisiste, c'est au fond une manière pour la poésie d'assumer l'exclusion qu'elle subit.

Renoncement donc profondément sérieux au sérieux, qui n'épuise cependant pas tous les modes d'opposition des jeunes parnassiens à la société du second Empire. Le premier *Parnasse contemporain* de 1866 (auquel succèdent ceux de 1871 et 1876) est le résultat de l'alliance entre les « fantaisistes » de Catulle Mendès et les « progressistes » de Louis-Xavier de Ricard, qui connaissent bien la prison politique. Et à ces deux tendances – que mêle le jeune Verlaine par exemple – s'ajoute la veine des mythographes sans espérances messianiques. Léon Dierx dans ses *Lèvres closes* (1867), José-Maria de Hérédia dans ses *Trophées* (1866-1893) retiennent la position de Leconte de Lisle, et opposent au légendaire politiquement et religieusement révolutionnaire de *La Légende des siècles* la déclinaison pessimiste de la mort des dieux, qui fait de la poésie l'urne funéraire des mythes disparus, quand « L'Homme indifférent au rêve des aïeux / Écoute sans frémir [...] / La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes » (« L'oubli », dans *Les Trophées*). Fantaisistes non pris au sérieux, progressistes censurés, mythographes sans mythologie nouvelle, les jeunes poètes des années 1860 font l'expérience de leur impuissance, tandis que Victor Hugo, là-bas dans l'île, déploie la puissance de la poésie prophétique, et que Baudelaire ouvre l'ère d'une poésie habitée par la destruction.

POÉSIE ET SOCIÉTÉ : DE LA FIN DE L'EMPIRE À LA FIN DU SIÈCLE

En 1869, c'est-à-dire l'année même de la parution des *Petits Poèmes en prose* dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire, sont imprimés à Bruxelles *Les Chants de Maldoror*, par le comte de Lautréamont. S'y exprime avec une violence inouïe un refus de tout principe d'espérance qui emporte avec lui la poésie jusqu'aux limites de sa propre dissipation. Mais c'est sans doute à l'épreuve de ce que Victor Hugo appelle « l'année terrible », entre la défaite de la France et la répression de la Commune, que la fracture ouverte par 1848 entre le poète et la société va se transformer en abîme. Comment faire de la poésie une action, dit Rimbaud aux heures tragiques de la Commune, ou encore comment être « un travailleur », sinon en se mettant « en grève » contre la société ? En mai 1871, les lettres dites du Voyant opposent à la carrière de leur premier destinataire, le professeur Izambard, cette grève qui est en même temps le plus dur travail, le travail de l'écriture, « tandis que tant de

travailleurs meurent», pour que la relève soit assurée, pour que la poésie soit «en avant de l'action». Cette «poésie en avant de l'action», Rimbaud la donne comme une radicalisation du projet romantique, resté à mi-côte, la réalisation intégrale de la poésie prophétique : «Donc le poète est vraiment voleur de feu. / Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même.» Ramené à ces principes, le Voyant ne serait à tout prendre qu'un avatar excité du mage hugolien. Cependant – Rimbaud le dit dans une de ses plus violentes *Poésies* (1870-1872) comme dans la lettre à Demeny – «Socrates et Jésus, Saints et Justes, dégoût ! Respectez le Maudit suprême aux nuits sanglantes !» : le Voyant n'est pas «le Juste» hugolien, il est «le grand criminel, le grand maudit», celui qui sait que la conscience poétique désormais ne peut plus être une bonne conscience, ni jamais surplomber les enfers du réel, même si, spécialement si c'est à l'amour, à l'institution de nouveaux liens politiques et religieux qu'elle convie l'Humanité. Surtout, les lettres du Voyant, «prose sur l'avenir de la poésie», sont en position d'extériorité par rapport à cet avenir, et les poèmes intercalés n'en sont pas l'anticipation, mais l'interruption, par déclinaison du désastre présent, désastre politique, amoureux et religieux. C'est sur l'image de l'accroupissement obscène d'un moine en train de déféquer ou de se masturber que s'achève la seconde lettre du Voyant, du voleur de feu promis au «bondissement par les choses inouïes et innommables», comme c'est sur celle de «l'enfant accroupi plein de tristesse» auprès de «la flache Noire et froide» que prend fin le voyage du «Bateau ivre». Rimbaud est, comme l'a montré Alain Badiou, le poète de l'interruption de la prophétie, au niveau du poème (comme dans «Le bateau ivre»), du recueil – si tant est qu'on puisse parler de recueil – (et «Solde» court-circuite «Génie» dans les *Illuminations* [1873-1874]), et d'un recueil à l'autre (*Une Saison en enfer* [1873] dit l'abandon comme pur «délire» du sonnet «Voyelles» et des «hallucinations» des *Vers nouveaux* de 1872) – et de l'œuvre au silence d'Aden. Pas plus que Rimbaud, Mallarmé ne renonce purement et simplement à orienter la poésie vers un avenir qui serait l'avènement de l'Humanité dans et par l'institution d'une religion nouvelle. Pas plus que Rimbaud, Mallarmé ne soustrait la poésie au devenir historique, ne lui ôte sa mission prophétique, comme l'avait fait Baudelaire, ou comme le fait dans l'après-Commune Tristan Corbière. Mais Mallarmé récuse toute anticipation poétique de l'avenir et toute solidarité du poète avec son temps. Car «un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute – de tout» (*Variations sur un sujet*, 1895). La modernité mallarméenne est ainsi intempestive, hors du «quotidien néant». Elle est aussi cependant une poésie de l'avenir, elle qui «essaie, en de chastes crises isolément, pendant l'autre gestation en train». Cet écart n'est pas la «tour d'ivoire» du poète vignyen, enfermé dans son mépris de la société. «Tristesse que ma production reste, à ceux-ci [les ouvriers], par essence, comme les nuages au crépuscule ou des étoiles, vaines» *(ibid.)*. Mais à vouloir être utile aux ouvriers, dans le «tunnel» de l'époque, le poète renoncerait à sa mission, qui est de «donner un sens plus pur aux mots de la tribu» («Le tombeau d'Edgar Poe» dans *Poésies*, 1887), en préparation de «L'hymne des cœurs spirituels» («Prose [pour des Esseintes]») – musique de fête de la communauté à venir. «C'est pour cela, écrit Jacques Rancière, qu'il doit identifier sa fonction publique à une soustraction de tout public.» L'action de la poésie, «res-

treinte » au gouffre étroit du tunnel de l'époque, doit s'opérer à l'écart de la société présente, mais en vue de la communauté à venir – et un tunnel n'est pas une impasse, mais un passage. Mallarmé, en dépit de Verlaine, n'est pas un poète maudit, mais le prêtre patient des « offices » à venir, qui élèveront l'humanité à sa propre grandeur, sa gloire d'être chimérique capable, par le langage, de créer des fictions : une religion.

Le pessimisme fin de siècle est, d'un point de vue théorique, faible par rapport à la réflexion d'un Baudelaire ou d'un Mallarmé, dont pourtant il se réclame, mais il est extrême. Ce pessimisme a pris pour première expression littéraire une revalorisation des périodes de décadence – latine et médiévale – et de la littérature de décadence. La préface de Gautier aux *Œuvres complètes* de Baudelaire en 1869, relayée en 1883 par les *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget, avait engagé cette valorisation, en faisant de Baudelaire le poète de la décadence (ce à quoi Baudelaire n'aurait qu'à moitié souscrit, lui pour qui l'idée de décadence est d'abord le double conceptuellement paresseux de l'idée de progrès, décadence et progrès étant les deux faces d'un historicisme qu'il récuse). Pour la nouvelle génération poétique, en rupture avec l'idéologie dominante qui fonde alors son optimisme sur les progrès de la science, Baudelaire décadent va devenir un mythe, et le sonnet « Langueur » de Verlaine, lu au premier degré, un credo.

Ce pessimisme des poètes fin de siècle s'alimente du sentiment qu'ils ont de ne pouvoir attendre de la société nulle reconnaissance. C'est avec *Les Poètes maudits* (1883-1884), que non seulement Verlaine (avec Mallarmé) devient le maître de la génération nouvelle, de ceux qu'on appelle en 1884 les décadents puis en 1886 les symbolistes, mais aussi que cette génération prend conscience d'elle-même, *Les Poètes maudits* convergeant en 1884-1885 avec la parodie *Les Déliquescences d'Adorée Floupette* et le roman-manifeste de Huysmans, *À rebours*, pour situer les jeunes poètes dans les marges de la société. Ce succès rencontré par *Les Poètes maudits* de Verlaine (qui y rassemble des études sur Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Marceline Desbordes-Valmore, et sur lui-même en « pauvre Lélian ») est très remarquable, dans la mesure où il signifie que pour la plupart des poètes du dernier quart du siècle, et contre toute attente, le thème de la malédiction n'est pas un cliché usé jusqu'à la corde, « de chic » comme le dit Corbière de sa bohème, mais une vérité active, critique. Cette dimension critique s'explique en partie par la gloire de Victor Hugo, surtout à partir de 1880, lorsque l'amnistie des Communards, pour laquelle le poète a milité depuis 1871, est votée, et que la IIIe République entreprend de faire de lui son grand homme. Sans parler de ses funérailles nationales en 1885, qui rassemblent deux millions de Français, le 26 février 1881, jour de ses quatre-vingts ans, c'est déjà 600 000 personnes que Victor Hugo voit défiler sous ses fenêtres. Les jeunes poètes d'alors entretiennent une relation très œdipienne avec celui que Catulle Mendès appelle « le Père », et l'assimilation que fait Verlaine entre poètes maudits et poètes « absolus » leur permet indirectement de régler leur compte avec ce « Père » trop encombrant. Un autre fait explique le succès du poète maudit, c'est la marginalisation de la poésie dans le champ culturel de l'époque, enclenchée nous l'avons vu au temps du premier Parnasse, mais qui s'aggrave ici du fait en particulier des gros tirages des romans naturalistes. Si les romans de Zola

atteignent facilement les cent mille exemplaires, les recueils de Victor Hugo après l'exil tirent à deux ou trois mille, ceux des symbolistes à trois cents, Rimbaud pour une *Saison en enfer* à cinq... « À quoi bon trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand cela ne se vend pas » se demande Mallarmé dans *Variations sur un sujet* : si elle n'est maudite, du moins la poésie se sait-elle exclue des « étalages ». Et non seulement de ces étalages, mais aussi des institutions qui symbolisent la reconnaissance publique et officielle des écrivains. Même si à partir de 1885 les parnassiens entrent à l'Académie française, il est notablement plus facile de s'y faire recevoir à la fin du siècle avec un roman psychologique qu'avec un recueil de poèmes.

Cette marginalisation s'accompagne d'une groupusculisation extrême et violente du petit monde des poètes, qui voient se succéder les mouvements à une vitesse vertigineuse. En 1876 (date du troisième *Parnasse* et de l'exclusion hors de son sein de Cros, Verlaine, Mallarmé) Jean Richepin rassemble les Vivants. Ceux-ci laissent la place en 1878 aux Hydropathes de Cros, auxquels succèdent en 1881 les Hirsutes, en 1883 les Zutistes, en 1884 les Jemenfoutistes, immédiatement éclipsés par les Décadents, eux-mêmes plus ou moins absorbés en 1886 par les symbolistes, divisés dès le départ en trois clans, les symbolistes-instrumentistes de René Ghil, les décadistes de Baju, les symbolistes de Moréas... Cette succession rapide des avant-gardes, avec leurs revues, leurs chefs et leurs manifestes, n'est pas seulement liée à la marginalisation du monde des poètes. Elle est aussi liée à l'importance que prennent les conflits théoriques dans les pratiques poétiques.

LA GUERRE DES THÉORIES

Le conflit entre clans poétiques relève certes pour une part de querelles personnelles peu reluisantes entre « petits chefs » – le comble de l'indécence étant sans doute atteint par Moréas dans son discours sur la tombe de Verlaine. Mais le sectarisme qui s'empare de plus en plus du monde de la poésie s'explique aussi par une certaine façon d'appréhender l'activité littéraire : la création littéraire est en effet conçue comme une révolution permanente qui exprime d'abord et avant tout l'exigence pour la poésie d'être la conscience de son époque pour un public à venir. Et cette révolution engage pour chaque œuvre la question de sa place dans l'Histoire de la poésie, et non seulement cette question mais celle, radicale, de la poésie elle-même. D'où, durant toute la seconde moitié du XIXe siècle, une intense activité de théorisation, lisible au premier abord dans la multiplication des arts poétiques, préfaces théoriques, essais, manifestes, et le caractère polémique de cette réflexion.

Les arts poétiques des *Contemplations*, « Réponse à un acte d'accusation » et sa « Suite » montrent, mieux encore que le « manifeste du XIXe siècle » qu'écrit Hugo en 1864 à propos de *William Shakespeare*, cette dimension polémique, en identifiant terreur politique et renouvellement poétique par la voix de l'accusation d'un vieux marquis néoclassique. Hugo s'y amuse à jouer la terreur poétique, d'autant plus ludiquement qu'en 1856 la partie est assez largement gagnée pour le Romantisme.

Mais cette terreur jouée est en même temps une terreur sérieuse, parce qu'elle permet de pointer l'articulation des questions de poétique aux questions de politique – et Hugo se vante d'avoir mis « le bonnet rouge au vieux dictionnaire « – comme aux questions de religion, « Car le mot c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu ». Et la partie est assez largement gagnée, mais Hugo écrit toujours contre : *La Légende des siècles* contre les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle (1852), *Les Chansons des rues et des bois* (1865) contre les idylles fantaisistes de Banville... La guerre des poétiques n'a de sens que parce qu'elle est une guerre des poésies, à l'horizon de la poésie.

Les projets poétiques se décident comme des ruptures, inventaire fait de l'héritage. Et l'héritage, c'est d'abord celui légué par les aînés immédiats. Lautréamont, dans *Les Chants de Maldoror,* fait imploser le Romantisme satanique et un an plus tard, dans *Poésies,* annonce que le temps est fini des « Grandes-Têtes-Molles de notre époque », Musset, Hugo, Gautier, et les modèles soumis à la destruction dans *Chants :* Byron et Mickiewicz. Tristan Corbière dans *Les Amours jaunes* (1873) stigmatise Hugo en « gardenational épique » [*sic*] et Lamartine en « saint Joseph de la Muse ». Et « Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs », cet art poétique que Rimbaud adresse de manière extrêmement violente à Banville en 1871, le manifeste de la même façon : pour les poètes de cette génération, la rupture poétique passe par l'agression et le scandale. Du passé il faut faire table rase, et non seulement du passé proche, mais de toute l'Histoire de la poésie. C'est toute la poésie, d'Ovide aux parnassiens en passant par Ronsard et La Fontaine, que Corbière rabat dans la dérision de ses *Amours jaunes.* De même, c'est le procès de toute la poésie qu'engage « la lyre d'or » d'Isidore Ducasse, au nom de, et, paradoxalement, malgré la volonté de l'humanité, engluée dans son « passé hideux » *(Poésies I).* Dans la lettre dite du Voyant à Paul Demeny, le programme poétique rimbaldien prend appui sur une histoire critique de la poésie, de l'Antiquité jusqu'au Parnasse. L'histoire de la poésie est coupée en deux, entre ce qu'elle a été et ce qu'elle sera. Et c'est, l'insolence du voyou voyant en moins, mais avec l'humour qui lui est propre, le même geste de congé donné à toute la poésie écrite à ce jour que fait Mallarmé lorsqu'il remet en cause la fonction mimétique reconnue à la poésie (comme à toute la littérature) depuis Platon : « Au sujet de brochures à lire d'après l'usage courant, je brandis un couteau, comme le cuisinier égorgeur de volaille » *(Variations sur un sujet).*

Toute la fin du siècle est marquée par un intense effort de théorisation, chaque mouvement élaborant la poétique définitive du moment, mais aussi chaque œuvre essayant de se comprendre en se réfléchissant. Symptomatiques de cette tension sont les rendez-vous du mardi chez Mallarmé, qui font succéder, au milieu des années 1880, aux très fumistes lectures de poésies au cabaret du *Chat noir,* l'écoute sérieuse et recueillie des « leçons » du Maître.

Par-delà ce folklore sont en jeu les rapports entre poésie et critique. Parmi les grands poètes de la seconde moitié du siècle, Verlaine seul se vante de ne pas « fai [re] de théorie » (*Critique des « Poèmes saturniens »,* 1890), et effectivement il n'en a guère fait, ses textes critiques oscillant entre la chronique d'humeur et le portrait littéraire, et sa poésie visant une immédiateté sensible au monde qui défait précisément tout discours théorique. Pour les autres, poésie et critique tendent à se confon-

dre, en un mouvement de rapprochement réciproque. Dans bien des pages du *William Shakespeare*, et plus nettement encore dans les *Proses philosophiques de 1860-1865*, le texte critique hugolien tend à se rapprocher de la prose poétique. De manière plus radicale, Lautréamont/Ducasse identifie ses *Poésies* à leur programme, le poème à son projet théorique. Et quand Mallarmé, dans *Variations sur un sujet*, dit que « la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style », le style de la déclaration et l'accentuation de sa diction disent suffisamment qu'elle ne vaut pas seulement en général mais pour elle-même, et que les *Variations sur un sujet* sont des variations poétiques. Ce mouvement qui fait que la critique tend à se rapprocher du poème s'accompagne du mouvement inverse, qui fait de la création poétique une réflexion critique d'elle-même. Et cela non pas seulement à la surface d'arts poétiques argumentant « poétiquement » les principes de l'œuvre, ou de discours poétiques *sur* la poésie – et on ne trouvera rien de tel dans les *Vers nouveaux* de Rimbaud ou les *Poésies* de Mallarmé – mais en profondeur, parce que le poème effectue son propre programme critique en réfléchissant les conditions de son énonciation, l'acte poétique dont il procède, les règles de son appartenance à la poésie. Cette réflexivité de l'œuvre poétique, qui ne doit pas être confondue avec on ne sait quelle intransitivité, mais dont on peut dire en revanche qu'elle relève d'une *praxis* annulant la distinction entre théorie et pratique, marque tous les recueils hugoliens, de *Châtiments*, interrogation sur l'acte poétique, aux *Contemplations*, réflexion sur son énonciation, jusqu'à *La Légende des siècles*, épopée qui réfléchit en son propre écroulement sa visée anti-épique. À chaque fois, la réflexion procède chez Hugo du retournement révolutionnaire, fondateur. Chez un Corbière, elle relève du suicide, de l'autodestruction, et à partir de cette destruction de la poéticité du poème, elle pose la question de ce au nom de quoi le texte ainsi ravagé peut encore être tenu pour poétique, et mériter un autre titre que celui de la première section : « Ça ». « Ça » n'est rien, sinon une série d'opérations de soustraction de ce qui fait un poème. De même dans l'œuvre de Lautréamont/Ducasse, qui contraint le lecteur à se poser la question de savoir ce que c'est qu'un chant, et ce que sont des poésies, si Lautréamont peut appeler son texte *Chants de Maldoror* et Ducasse le sien *Poésies*. Il y a là toute une critique de la poésie qui, par un coup de force, refuse de sortir de son cercle tout en le brisant. Mallarmé et Rimbaud, quant à eux, explorent dans leurs limites extrêmes les possibilités du poème, possibilités d'être l'événement par lequel advient « l'absente de tous bouquets », la fiction de l'idéal (Mallarmé), ou d'être ce « bondissement » dans « l'inconnu », dont l'autre nom est « L'Éternité », « la mer allée / Avec le soleil » (Rimbaud). Pour tous ces poètes, le poème effectue sa propre « critique », réalise une poétique indissociable de sa vérité poétique.

CRISE DE VERS

Si les poètes multiplient les théories, et si leur poésie si souvent se réfléchit elle-même, c'est que la poésie est entrée, en cette seconde moitié du XIX[e] siècle, dans un âge critique. La poésie est en crise, son identité fait problème. Cette crise

« exquise » – extrême –, Mallarmé la nomme dans *Variations sur un sujet* « crise de vers », dans la mesure où le vers cesse d'être la marque évidente du poème, et de deux manières : en se libérant des codes métriques qui en faisaient un signe tangible du poétique, et en disparaissant dans le poème en prose. Dès lors les limites qui définissent le poétique deviennent moins visibles, problématiques.

La seconde moitié du XIXe siècle n'a inventé ni la prose poétique, ni le poème en prose, mais en a généralisé l'exercice. La modernité est une tension vers l'indifférenciation de la prose et de la poésie. Avec Hugo, par le double travail de la prose sur le poème et du poème sur la prose. Avec Baudelaire, par la soudure du prosaïque et du poétique, creusement de l'aporie d'une poésie de la modernité. Avec Nerval, par la confrontation permanente de la prose et de la poésie, par leur mise à l'épreuve réciproque. Hugo, tout en œuvrant à leur rapprochement, maintient toutefois une dichotomie et une hiérarchie fortes entre prose et poésie. La prose est « l'ordre sans l'harmonie », et « l'on pourrait presque dire que Dieu a fait le monde en vers » (*Tas de pierres*, 1851-1853). Chez lui le vers reste la forme suprême du poème. Chez Nerval, l'opposition du vers et de la prose se superpose à celles du chimérique et du prosaïque et de l'ancien et du moderne, leur confrontation instituant des rapports complexes entre tous ces termes, qu'éclairent les analyses de M. Sandras (colloque *Gérard de Nerval*, SEDES). Car la prose dit bien l'abandon déceptif du poème, mais l'intègre aussi, *Chansons et légendes du Valois* dans *Sylvie*, *Chimères* à la fin des *Filles du feu* en 1854, et en 1853 *Petits Châteaux de bohème* porte pour sous-titre : *Prose et poésie*. La conjonction de coordination les unit tout autant qu'elle les distingue, et Nerval n'est pas seulement celui qui, ayant « de quoi » être un poète, n'a été « qu'un rêveur en prose » (*Promenades et souvenirs*, 1854-1855) : l'élégie de la poésie impossible est travaillée par l'ironie, en même temps que prose et poésie se réconcilient dans le chant de la présence pure, où s'annule l'antagonisme de l'ancien et du contemporain. Or c'est ce chant que brisent les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire. Le choix du poème en prose est chez lui le point d'aboutissement logique de sa réflexion sur la modernité comme jonction de « l'éternel » et du « transitoire ». Le poème en prose s'organise à partir de tout ce qui désorganise et défait le poème : le prosaïque, l'hétérogénéité, la disparate. D'où son rapport privilégié avec la grande ville moderne. D'où aussi sa structure, à la fois très énergiquement ordonnancée, par effet de clôture et de concentration, et ruinée. En lui travaille le négatif, il travaille dans le négatif : poème *en* prose, *sans* rythme, *sans* rime dit Baudelaire dans la lettre-préface aux *Petits Poèmes en prose*, par une soustraction du vers et par ce que B. Johnson a appelé une « défiguration du langage poétique », qui mettent en demeure le lecteur de statuer sur ce qui est ou n'est pas la poésie. On ne saurait cependant, comme B. Johnson a tendance à le faire, lire ces *Petits Poèmes en prose* comme la version défigurée des *Fleurs du mal*, sauf à considérer que le recueil en vers est déjà travaillé par la « défiguration » prosaïque. Avec Baudelaire, l'affrontement du prosaïque par le poème a toujours déjà lieu, manifestant la violence du défi que lance le monde moderne à la poésie. Et l'intégration du prosaïque dans le poème ne manifeste pas comme chez Hugo sa puissance, mais le fait qu'il est travaillé par la destruction.

Le choix de la prose pour le poème n'est pas forcément le choix du prosaïque : *Les Chants de Maldoror* ne le sont guère, eux qui ne s'affrontent pas à la prose du quotidien commun mais à l'horreur absolue, par le biais en particulier de la reprise parodique du roman frénétique. D'où la découverte ultime par *Les Chants* de la « formule définitive. C'est la meilleure, puisque c'est le roman ! » (« préface hybride » du chant VI). Or, non seulement c'est moins le roman que sa déconstruction qui est la « formule » des *Chants*, mais, en son contexte, la constitution du roman en « formule » du chant fait de ce dernier un négatif de la poésie. De même, les *Poésies* de Ducasse identifient la poésie au discours théorique et à la maxime, tout en travaillant à l'implosion de leur cohérence. Choisir la prose c'est choisir de faire passer la poésie par l'épreuve du négatif. C'est ce que manifeste aussi Mallarmé, en plaçant systématiquement en tête des différentes éditions de ses poèmes en prose un texte de 1864, « Le Phénomène futur », qui les définit par le retour fantomatique du rythme dans une époque qui « survit à la Beauté ». Le poème en prose est ce qui reste du poème après sa destruction.

Les *Illuminations* semblent échapper à cette conception négative du poème en prose. Celui-ci y apparaît comme un travail musical sur l'inouï de la langue, travail harmonique, inaugurant l'harmonie, même si cette harmonie n'est pas euphonique – « Fanfare atroce où je ne trébuche point ! [...] Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois ! » (« Matinée d'ivresse »). Mais « Solde », on l'a vu, met à l'encan toutes les *Illuminations*. Et la perfection harmonique de chaque poème n'est pas orchestrée en une symphonie, Rimbaud n'en compose pas un recueil. Restent donc ces poèmes au pluriel, dans le temps fulgurant, discontinu et non progressif de l'illumination, événement de la trouée de l'Inconnu qui annonce dans le même instant son propre évanouissement. Il n'empêche : Rimbaud est sans doute le premier à avoir conçu une poésie en prose pleinement positive, indifférente au deuil des rythmes évanouis, dans la « matinée d'ivresse » d'une nouvelle harmonie. Et ce n'est pas un hasard si c'est à Rimbaud qu'on doit, dans ces mêmes *Illuminations*, les premiers poèmes en vers libres – « Marine », « Enfance III », « Départ » et « Mouvement ». Une même ivresse s'y exprime, celle d'un chant « dégagé », pour reprendre un mot cher à Rimbaud, des codes hérités du passé de la poésie.

Cette apparition du vers libre dans *Illuminations* complique un peu le schéma historique qui aboutit à son invention au chapitre « Crise de vers » de *Variations sur un sujet* : le vers n'attendit pas que Victor Hugo disparût, que « le géant qui l'identifiait à sa main tenace et toujours ferme de forgeron, vînt à manquer ; pour lui, se rompre ». En réalité, de Hugo aux symbolistes, la rupture s'est faite progressivement. Elle a été préparée par l'assouplissement accentuel du vers romantique, en particulier par l'introduction de la césure dite « mobile » dans l'alexandrin et le décasyllabe, si mobile que toute syllabe est susceptible de porter l'accent principal, même si, dans l'alexandrin, une accentuation à la sixième syllabe est toujours possible. Si Hugo a effectivement identifié « à sa main » le vers, c'est pour en avoir exploré toutes les possibilités, à l'intérieur de la prosodie traditionnelle – et *La Légende des siècles* comme *Les Contemplations* peuvent se lire comme des sommes, pour toute l'Histoire de l'humanité comme pour toute l'Histoire du moi, de toutes les formes strophiques et métriques. Hugo ne songe nullement à « disloquer » le vers, pour

reprendre une expression de « Réponse à un acte d'accusation ». Il cherche à en démultiplier les possibilités, le pouvoir, l'énergie. Car « le rythme est une puissance » *(William Shakespeare)*, et le goût, non une norme, mais un « appétit » *(Proses philosophiques de 1860-1865)*.

On assiste cependant au tournant des années 1850 à un retour à plus de sobriété : dans l'usage formulaire, oraculaire, du vers « doré » chez Nerval, dans le choc dissonant de l'alexandrin racinien et du prosaïque chez Baudelaire, dans la concentration poétique de l'Idée produite par la précision du rythme des *Destinées* de Vigny, dans une ampleur hiératique, marque savante du caractère archaïque du monde poétique chez Leconte de Lisle. Et en 1866, le seul véritable dénominateur commun entre les collaborateurs du premier *Parnasse contemporain* est le culte du beau vers, la piété à l'égard des règles prosodiques. Cette piété, réaction contre le minimalisme poétique des « Passionistes » et autres faibles continuateurs de Musset, peut « sentir son séminariste », comme le dira plus tard Mallarmé. Mais elle n'est pas un retour conformiste à un ordre « classique », parce qu'aux yeux des parnassiens la connaissance des règles du métier est la condition même du renouvellement poétique. Celui à qui le Parnasse doit le plus sa réputation de formalisme, Banville, qui, en 1872, publie un *Petit Traité de poésie française* très rigide dans ses exigences de régularité formelle, est d'abord un virtuose « funambulesque » jouant de tous les rythmes à l'intérieur de tous les mètres et de toutes les formes strophiques. Et c'est dans la période où il collabore au Parnasse, et non après, que Mallarmé « touche » au vers, comme le fait Verlaine dès les *Poèmes saturniens.*

Verlaine va cependant, distance prise avec les parnassiens, briser plus profondément la régularité du vers dans les recueils suivants, par l'élection de l'impair (et pas seulement des vers de cinq et sept syllabes, mais aussi des vers de neuf et onze syllabes), l'effacement de la césure, un déplacement libre de l'accent, au point que le rythme frise l'effacement du mètre. Avec Verlaine, l'accentuation est moins créée par la coupe que par le jeu labile des échos sonores. C'est par l'évanescence, le bougé musical du rythme que Verlaine, métricien parfait, subvertit la métrique. Mallarmé le souligne dans « Crise de vers », Verlaine, « si fluide », prépare « en dessous et d'avance inopinément » le mouvement de destruction du mètre qui aboutit au vers libre. La destruction prend ici l'apparence d'une épuration aérienne du vers,

> chose envolée
> Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
> Vers d'autres cieux à d'autres amours
> (« Art poétique » de 1874 publié dans *Jadis et naguère* en 1884).

Au cours de la même décennie des années 1870, Corbière casse à coups de marteau le vers, heurté, brisé en particulier par l'accumulation des ponctuations fortes, et défait l'ordonnancement strophique du poème, soit par le principe de l'inversion, soit par celui du mélange, qui fait de ses *Amours jaunes* l'œuvre d'un « arlequin-ragoût ». Rimbaud scande ses *Vers nouveaux* en « faussaire » (B. de Cornulier, *Théorie du vers*). Y multipliant les vers faux, très rares dans *Poésies*, il porte atteinte

à la régularité métrique, jusqu'à introduire dans « Bonne pensée du matin » des vers à nombre syllabique variable sans régularité strophique ou, dans « Qu'est-ce pour nous mon cœur... », des vers qui n'ont plus de commun avec l'alexandrin que leurs douze syllabes, sans coupes reconnaissables. Dans « Jeune Ménage », « huches » rime avec « aristoloches » ; la rime disparaît quasiment dans « Âge d'or », tandis que le vers y hésite entre cinq et six syllabes, la régularité venant de la seule ritournelle du « tour si gai, si facile ». Et de même, les vers faux des *Complaintes* (1885) de Jules Laforgue habituent l'oreille des amateurs de poésie au libre déplacement de l'accent, en dehors de tout décompte syllabique.

Vers 1886 coexistent trois formes de destruction du mètre : le vers faux, le vers libéré, le vers libre. Le vers libéré, dont on trouve à peu près le programme dans le *Manifeste du symbolisme* de Jean Moréas en 1886, a un nombre fixe de syllabes et un système d'homophonies finales, mais il s'écarte des lois du décompte en ignorant les règles sur l'*e* caduc, le hiatus, la place de la césure... La rime est remplacée par un système d'assonances, de contre-assonances, et/ou d'échos phoniques à l'intérieur du vers. L'évolution du vers aurait pu s'arrêter là, à ce vers « libéré » qui « élargit la discipline du vers » sans la supprimer, pour reprendre les expressions de Verlaine dans l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Huret en 1891 : s'arrêter avant l'introduction du vers « à mille pattes » – du vers libre (mais « ça n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même du charabia », s'exclame Verlaine). En 1886, l'année de la publication des *Illuminations* et du *Traité du verbe* de René Ghil, ce vers fait une apparition tapageuse dans des textes de Jules Laforgue, Jean Moréas, Gustave Kahn. Les vers libres sont des vers de rythme et de longueur variables, pas obligatoirement reliés par la rime, et qui substituent au comptage syllabique le jeu libre des accents, produit par les allitérations et les assonances. Les mètres traditionnels ne sont pas abandonnés, en particulier chez Henri de Régnier, Émile Verhaeren et Maurice Maeterlinck, mais leur utilisation est aléatoire, et s'associe à celle de vers de onze, treize syllabes ou plus. Aucune règle collective ne préside à son élaboration : le vers est libre en cela aussi que les voies de sa libération le sont. Il est l'expression d'une liberté individuelle sans plus de limite, puisque le rythme, impression du sujet sur la langue, ne tient pas à des codes (collectifs par nature) mais à la voix singulière que le poème découvre. « Toute âme, commente Mallarmé dans "Crise de vers", est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et, pour cela, sont la flûte et la viole de chacun. » Le vers libre tire les dernières conséquences de ce qu'avait au début du siècle engagé le Romantisme : l'individualisation de la création poétique.

LE SUJET POÉTIQUE EN QUESTION

Cette individualisation toujours plus marquée de la création poétique s'accompagne d'une désindividualisation de plus en plus profonde de son sujet, d'une crise de ce que Ducasse appelle la poésie « personnelle » et Rimbaud la poésie « subjective ». Pour comprendre cette crise, si diverse en ses modalités et ses aspects, sans plaquer sur elle la « mort de l'auteur » déclarée dans les années 1970 par Michel

Foucault et les structuralistes, il faut se rappeler que ses principaux acteurs ont été, pour un grand nombre, aussi signataires de biographies d'écrivains, de portraits littéraires et autres tombeaux, dont le livre d'Hélène Dufour, *Portraits, en phrases*, a montré l'efflorescence dans la seconde moitié du siècle, tous genres qui reposent sur la certitude d'un rapport intime entre l'homme et l'œuvre. Mallarmé travaille à la « disparition élocutoire du poète » dans le poème, mais accepte de parler de ses chats dans une interview, déplaçant ainsi de manière neuve l'expression de la vie privée du poète de l'écriture poétique à la parole publique. Car, à l'inverse, si Hugo consacre à son chien Ponto un poème des *Contemplations*, nulle trace d'animaux domestiques dans ses *Actes et paroles*...

L'enjeu de ce déplacement est évidemment la question du rapport entre lyrisme et autobiographie. Il n'existe pas de moment, au XIXᵉ siècle, où ce rapport aurait été de simple identification, dans « l'épanchement », pour parler comme la vieille histoire littéraire. Seuls les médiocres « Passionistes » du second Empire, aujourd'hui tous oubliés, ont pris la poésie lyrique pour le journal de leurs émotions personnelles. *Les Destinées* de Vigny sont des poésies « philosophiques », non une confession ; le *Je* des *Chimères*, dépouillé des attributs anecdotiques du moi nervalien, est une identité problématique – « Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ? », construite comme telle par l'écriture poétique – et une personne universelle (car « la vie d'un poète est celle de tous », dit la dédicace des *Petits Châteaux de bohème*). « Le premier venu, écrit Baudelaire dans *Mon Cœur mis à nu*, pourvu qu'il sache amuser, a le droit de parler de lui-même. » C'est parce que je suis le premier venu, le passant, un moi anonyme, que je suis vous, que j'ai le droit de dire « moi », de parler de moi, de mettre mon cœur – votre cœur – à nu. Et c'est pourquoi Baudelaire peut dire qu'il a mis tout son cœur dans *Les Fleurs du mal* et que *Les Fleurs du mal* sont un recueil de poésie impersonnelle. Car l'engagement du « cœur » dans le poème s'accompagne de l'oubli de l'anecdote autobiographique, et les commentaires des *Fleurs du mal* qui glosent sur le « cycle de la Présidente » ou sur « le cycle de Jeanne Duval », en introduisant par un coup de force ces noms de l'histoire personnelle absente des poèmes, n'éclairent pas le principe de leur fonctionnement, mais l'occultent au contraire. L'« hypocrite lecteur » des *Fleurs du mal*, au fond, le sait bien ; le *Je* du recueil n'est pas le nom d'un moi radicalement singulier, mais le pronom du « frère », du « semblable », réversible en *tu* dans l'épreuve commune de l'Ennui :

> « Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
> – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! »
> (« Au lecteur »)

Il y a là une inversion dans le mal de la réversibilité du *Je* et du *Tu* affirmée un an auparavant par Hugo dans la préface aux *Contemplations* : « Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » Le lyrisme hugolien ramène le lecteur « insensé » au sens et à la vérité dans la communion. Le lyrisme baudelairien déchire les masques de la bonne conscience du lecteur par l'agression. Tous deux supposent

une identité fondamentale du sujet poétique et de son destinataire. Hugo maintient cependant un investissement de ce sujet par le moi autobiographique, et *Les Contemplations* comme plus tard *L'Art d'être grand-père* relèvent des « mémoires d'une âme » : d'un lyrisme autobiographique. Ces « mémoires » sont investis par l'histoire personnelle – jusqu'à identifier le poème à une ligne de points qui, à la date de la mort de Léopoldine, brise la continuité du souvenir, de la vie, du moi et du recueil dans un même silence. Et, contrairement à la Jeanne de Baudelaire, celle du « grand-père » est bien nommée dans le poème, renvoyant pour tout lecteur le *Je* au nom de Victor Hugo. Ce *Je* n'est cependant pas réductible à la personne de son auteur, et il est nécessaire de distinguer, comme le fait J.-M. Gleize dans *Poésie et figuration*, trois sujets poétiques dans le poème hugolien, trois positions énonciatives. La première de ces positions est celle du poète prophète, du *Je* qui incarne mythiquement le devoir du poète. La deuxième est celle d'un sujet vide, absent, réduït à une voix. La troisième enfin est celle du moi autobiographique, personnel, incarnation concrète, singulière, intime de la voix lyrique, qui particularise son universalité. « Livre d'un mort », *Les Contemplations* disent la matrice commune de ces trois sujets, et ce par quoi ils n'en font qu'un : le tombeau. Les marques d'une poésie personnelle, autobiographique ne sont pas le symptôme d'un besoin psychologique de se confesser, de « s'épancher », mais le signe d'une éthique du sujet lyrique, qui exige son enracinement au plus intime du moi, là où se fait concrètement l'expérience des amours et des deuils, à proportion du fait que « le génie a un moi impersonnel » *(William Shakespeare)*, et que le poète donne sa voix au peuple, à l'enfant, aux tyrans, aux étoiles dans le ciel et à la « bouche d'ombre », aux enfers de la vision. Le lyrisme hugolien est une dramaturgie de la parole, des paroles, de celles auxquelles le réel impose le silence et de celles qui imposent au réel le silence par la violence de leurs volontés. Et cette dramaturgie repose sur la tension permanente entre la consistance du moi poétique et sa vacance. On est loin de l'identification du lyrisme au « senti » et au « vécu », telle que la prônent alors ceux qui croient continuer Musset et qui n'en offrent que la caricature.

Dans les années 1850, Musset est une figure mythifiée et adulée, celle du poète qui a confondu la vie et la poésie dans une même sincérité. Et dès 1852, Sainte-Beuve peut remarquer que tout début poétique s'effectue sous son influence – ce que confirment encore en 1859 les *Premières Poésies* de Villiers de L'Isle-Adam. « Tout garçon épicier est en mesure de débobiner une apostrophe Rollaque », dira Rimbaud dans la seconde « lettre du Voyant ». La remise en question de la poésie personnelle à partir des années 1860 interroge bien davantage le rapport des jeunes poètes à Musset que leur rapport à Hugo ou à Lamartine. À cette époque, la nouvelle génération se tourne contre Musset vers Baudelaire, Banville, Gautier, et surtout, pour liquider tous les « épanchements » sentimentaux, vers Leconte de Lisle. C'est contre la sentimentalité poétique ambiante que les jeunes poètes assument leur réputation d'impassibles, qui fait dire à Barbey d'Aurevilly en 1866, dans un article du *Nain Jaune* intitulé « Un dernier mot sur le Parnasse contemporain » : « La poésie des parnassiens ne pense ni ne sent. Elle n'est qu'un exercice à rimes, à coupes de vers, à enjambements. » La critique est une demi-vérité. Car il est vrai que les parnassiens ont songé eux-mêmes un instant se nommer les Impassibles, et qu'il y

a dans beaucoup de leurs créations – dans le « Lazare » des *Lèvres closes* de Léon Dierx ou les premiers « Trophées » de José-Maria de Hérédia par exemple – un effacement du moi qui vient en droite ligne des *Poèmes antiques* (1852) et des *Poèmes barbares* (1862) de Leconte de Lisle. Mais il est vrai aussi que même dans ces deux recueils, « l'impassibilité », « l'objectivité » tiennent, plus que de leur tonalité désespérée, de la structure énonciative de poèmes monodramatiques, qui font surgir du silence et de l'oubli les voix du passé. Surtout, la majorité des productions du Parnasse relèvent d'un lyrisme sentimental, que l'on songe à Charles Cros, Paul Verlaine ou même au poète des *Lèvres closes*. Ce que seulement récuse la génération de 1860, c'est l'expression directe du sentiment personnel, sans la médiation de l'artisanat de l'écriture.

Le ton monte au début des années 1870, dans des projets poétiques qui s'élaborent contre un Romantisme polémiquement confondu avec le Passionisme des années 1850. C'est contre lui que Tristan Corbière brise les ailes du poème, le flux lyrique, fait croasser le « rossignol de la boue », figure de la haine de soi. Rien, sinon cette haine de soi, ne distingue le sujet du lyrisme corbiérien du sujet romantique, comme lui à la fois personnel et transpersonnel, et comme lui d'outre-tombe. Mais Tristan Corbière pousse à la limite la figure baudelairienne du poète « bourreau de soi-même » et rend monstrueuse l'expression de la souffrance en l'exacerbant. Corbière, J.-M. Gleize l'a montré, est « antilyrique par ultralyrisme », et en cela il achève, dans la violence et la dysharmonie, le lyrisme romantique. C'est aussi contre les « Grandes-Têtes-Molles » du Romantisme qu'Isidore Ducasse fait le procès de la « poésie moite des langueurs » : « La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle... » *(Poésies I)*. Et c'est « moi-même qui parle » dans *Les Chants de Maldoror*, mais cette affirmation, héroïque tant elle demande de courage face au « Grand Objet Extérieur », n'est plus une évidence préalable au chant *de* Maldoror *par* le comte de Lautréamont, pseudonyme romanesque, fiction d'Isidore Ducasse : « C'est moi-même qui parle, à moins que je ne me trompe... c'est moi-même qui parle » (IV, 8) – mais il y a « longtemps que je ne me ressemble plus » (IV, 1). Dissociation et fictionalisation du *Je*, confusion floue de la parole chantée et de sa transcription, pratique généralisée du plagiat : ces « jongleries »-là sont faites pour dénoncer celles de la poésie personnelle.

Deux ans plus tard, en 1871, les « Lettres du Voyant » annoncent qu'il faut rompre avec toute la poésie « subjective », qui « sera toujours horriblement fadasse ». Cette fadeur tient au fait qu'elle n'exprime que le moi anecdotique, superficiel, intégralement connu, domestiqué et domesticable, tandis que pour Rimbaud la poésie n'est rien si elle n'est voie d'accès à l'Inconnu. Cet Inconnu prend la figure de l'indéfini, du *On* de la poésie « objective » : « C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense. » « Je est un autre. » Un autre me pense, l'indéfini, l'Inconnu qui est en moi (puisque je le suis, cet autre) et n'est pas moi (puisqu'il est un autre). Dans le même mouvement, Rimbaud ruine la notion d'individualité (et donc de poésie personnelle) et de sujet (et donc de poésie assumée par un sujet autonome et souverain) : « Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. » Cette poésie « objective » ne signe pas la disparition du *Je*, mais seulement

l'évacuation de la « signification fausse du moi ». Si elle se dit « objective », c'est que le moi s'y révèle un non-moi, et le *Je* un autre, ou plutôt que ces distinctions s'annulent dans les profondeurs inconnues de l'introspection visionnaire. Car « la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière », jusqu'à ces abîmes où se dérobent les forces les plus obscures, celle du « grand malade », du « grand criminel », du « grand maudit » – de l'Autre. *Une Saison en enfer* renie ces « délires » : « Je devins un opéra fabuleux. » Elle les prolonge aussi cependant, par la pratique de l'autobiographie poétique sans cesse basculée dans la fiction, la mythification du moi rimbaldien, devenu entre tous « le grand maudit », à la veille du jour où il lui sera « loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps* ». Cette poésie « objective », bien peu impassible (et « les souffrances sont énormes ») et tout intérieure, est ainsi un instrument de connaissance des profondeurs inexplorées du moi, condition nécessaire à toute réconciliation du sujet et de la vérité. Une dizaine d'années plus tard, et sous l'influence de *La Philosophie de l'Inconscient* d'Hartman, Jules Laforgue confère au poème la mission de découvrir « l'Afrique intérieure de notre inconscient domaine », les « mondes sous-marins qui fermentent inconnus dans la psyché » *(Feuilles volantes)*. Mais la littérarité trop affichée des *Complaintes* montre que cette exploration est truquée, cette mission impossible, trop de culture poétique empêchant l'accès au continent sauvage de « notre inconscient domaine ». « On ne part pas », dirait Rimbaud.

Ce ne sont pas les gouffres du moi que tente d'explorer Verlaine, mais, comme l'a montré Jean-Pierre Richard dans *Poésie et profondeur*, plutôt son évanescence, par simplification, dénuement extrême de la « chanson grise », renvoyant à un sujet au bord du vide, de l'évanouissement dans un monde lui-même labile, disparaissant. Ce monde est intériorisé dans le moment même où le moi se projette en lui, et cela dès les « Paysages tristes » des *Poèmes saturniens* et, un peu plus tard, en 1874, dans les « Aquarelles » et « Paysages belges » des *Romances sans paroles*. Le lyrisme verlainien interroge les limites du moi, sa consistance, sa cohérence et sa stabilité, et dans le même mouvement tend à faire du sujet lyrique un objet sur lequel s'imprime un monde de sensations évanescentes. Le lyrisme verlainien suggère un triple évanouissement : du *Je*, du monde, et de leur distinction, mais dans le sentiment, dans la mélancolie. Ce qu'il résume ainsi, contre les inquiétudes à son goût trop métaphysiques, trop schopenhaueriennes, trop « allemandes » des symbolistes : « [...] quand je suis malheureux, j'écris des vers tristes, c'est tout, sans autre règle que l'instinct que je crois avoir de la belle *écriture*, comme ils disent ! » (réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret).

Pour la génération de la fin du siècle, la question porte peu sur l'identification (ou plutôt la disjonction) du *Je* lyrique et de l'auteur, qu'ils tendent à confondre dans une poésie personnelle, même si l'anecdote autobiographique en est totalement absente. Elle porte en revanche sur les mystères de cette identité, le poème étant l'instrument d'inspection des abîmes intérieurs. L'âme devient l'objet essentiel de la poésie. *Au Jardin de l'infante* d'Albert Samain (1893) s'ouvre sur une longue description de l'âme, figurée en infante, et dans *Le Chariot d'or* (1901), le poème « À Marceline Desbordes-Valmore » valorise une conception sentimentale du lyrisme. Plus angoissée que l'âme-infante de Samain, celle de Maeterlinck se méta-

phorise en « serres chaudes », lieux clos saturés d'une vie inquiétante, morbide, et celle du Verhaeren des *Flambeaux noirs* (1890) en « maison d'ébène ». Mais dès ces *Flambeaux noirs*, la grande ville apparaît comme un réservoir d'énergie pour cette âme et pour son chant, cette âme qui s'effacera des *Campagnes hallucinées* (1893) et des *Villes tentaculaires* (1895). Le poète symboliste Remy de Gourmont le reproche à Verhaeren dans ses *Promenades littéraires* (1929) : sa poésie « manque d'intimité : elle est tout objective. » Le mot qui désigne chez Rimbaud l'horizon de la voyance désigne chez Gourmont la limitation de l'idéal poétique : la crise de la poésie personnelle n'est pas soumise à une histoire linéaire.

Et néanmoins les symbolistes ont reconnu en Mallarmé un de leurs maîtres (avec Verlaine) : Mallarmé qui sans doute est allé au plus loin dans l'expérience de cette crise, lui qui en appelle à la « disparition élocutoire du poète », l'auteur des *Variations sur un sujet*... L'élocution étant, dans la rhétorique, la manière de s'exprimer oralement, d'articuler et d'enchaîner les syntagmes, la « disparition élocutoire du poète » engage le divorce de la plume et de la voix, de l'écriture et de l'oralité, du poème et de la parole vive, dont le lyrisme scellait jusqu'alors l'utopique unité. D'où, en partie, l'articulation et l'enchaînement syntaxiques extrêmement sophistiqués dans la poésie mallarméenne, la complication artificielle de la syntaxe signant la disparition de la source vive, « naturelle » du poème : le poète. Cette « disparition élocutoire du poète » fait que c'est de l'absence du poète et du silence de sa voix que surgit la musique idéale du vers, de même que « musicalement s'élève [...] l'absente de tous bouquets ». La « disparition élocutoire du poète » est donc la condition d'une nouvelle articulation entre l'écriture et l'oralité. Celle-ci est réduite au silence, pour renaître dans « l'émission orale du poème », telle que la suggère sa partition, sa répartition sur la page – et c'est là l'entreprise du *Coup de dés* (1897), avec ses blancs silencieux et ses différences typographiques qui dictent l'intonation du poème, scénographie de la lettre qui, à la différence du vers libre, ne signe pas l'individualisation extrême de la voix poétique, mais sa pure élévation à l'Idéal, « cela improbable, en effet, que nous soyons, vis-à-vis de l'absolu, les messieurs qu'ordinairement nous paraissons » *(Variations sur un sujet)*. La voix poétique ne se réfère plus au moi du poète, mais au contraire naît de sa disparition, de « sa mort comme un tel ». Alors le poète « cède l'initiative aux mots ». Le sujet du poème n'est rien d'autre que le poème lui-même. « Impersonnifié », le poème « a lieu tout seul ».

POÉSIE, DISCOURS, RÉCIT

Ce qui apparaît comme profondément modifié par cette disparition du poète « comme un tel » dans le poème « impersonnifié », c'est son rapport au discours, à une certaine façon d'envisager la poésie comme expression éloquente des sentiments et des pensées du poète, et c'est son rapport au récit : le poème n'est plus tant récit d'événement qu'événement lui-même, lui qui « a lieu tout seul ». La crise du sujet poétique est ainsi fondamentalement liée à la question de la production

poétique du sens, du rapport qu'entretient la poésie au récit et au discours, et à la question des genres lyriques et épiques.

La « guerre » déclarée à la rhétorique par Hugo dans les arts poétiques des *Contemplations* n'empêche pas que la poésie romantique reste, après 1848, informée par la rhétorique, en particulier dans sa dimension discursive et oratoire. La poésie, si elle en appelle à une émancipation de la rhétorique pour un plein investissement du sujet dans le Verbe poétique, demeure redevable de l'art de l'éloquence, qui dispose et ordonne le discours poétique, que celui-ci se donne pour modèle la prière – qu'on songe au poème « À Villequier » dans *Les Contemplations* ou au « Mont des Oliviers » des *Destinées* –, le discours à la tribune – comme un grand nombre de poèmes de *Châtiments* –, ou l'argumentation philosophique – qui structure par exemple « La Bouteille à la mer » de Vigny ou encore la dernière section de *L'Art d'être grand-père*, « Que les petits liront quand ils seront grands ». Et d'« Élévation » aux « Litanies de Satan », Baudelaire ne renonce pas à l'éloquence poétique lorsqu'il la pervertit en rhétorique satanique. La rupture ne se fait pas dans *Les Fleurs du mal*, mais dans *Les Chimères* de Nerval, qui vont au plus loin de la dislocation du discours dans le « vers doré », par une sorte de juxtaposition des énigmes oraculaires qui démantèle son organisation oratoire. En faisant retour sur les *Vers dorés*, sur ces maximes de sagesse attribuées à Pythagore, Nerval, dans « Vers dorés » comme dans la totalité des *Chimères*, découvre tout un pan de la poésie moderne.

Cette dislocation du discours prend acte d'une crise du sens et de la transcendance qu'exprime « Le Christ aux oliviers », mais que relève « Vers dorés », par l'affirmation énigmatique de l'immanence : « Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres ! » À la fin du second Empire, nous y reviendrons, Lautréamont/Ducasse fait quant à lui la découverte du pur chaos, qui l'amène à radicaliser l'éclatement de la logique argumentative, en particulier par un usage désorientant de ses outils, *mais, en effet, car, parce que*, etc. Si « une logique existe pour la poésie », « ce n'est pas la même que celle de la philosophie », précisément parce que la poésie prend acte de la désorientation, de la destruction des repères qui mènent au sens en prenant pour principe la contradiction. C'est dans cette mesure même que « les poètes ont le droit de se considérer au-dessus des philosophes » *(Poésies II)*. L'affolement de la logique, la déconstruction du discours sont exigés par l'effondrement de l'ordre, tant politique que cosmique. Quelques années plus tard, la poésie de Corbière suit la même voie, par le principe non pas tant de la contradiction que de l'inversion paradoxale des orientations argumentatives. Tous les grands poètes qui affrontent à partir du tournant des années 1870 la crise que traverse la poésie – Lautréamont/Ducasse, Corbière, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé – « tordent le cou » à l'éloquence, pour plagier l'« Art poétique » de *Jadis et naguère*. Ils expulsent du poème la rhétorique argumentative pour faire de la parole poétique une manière spécifique de dire et penser le monde. Corbière et Lautréamont/Ducasse contre la philosophie ; Verlaine en son effacement, dans la « romance sans paroles », poésie de la sensation immédiate presque en deçà des concepts, au ras d'un réel insignifiant ; Rimbaud et Mallarmé par ce qu'Alain Badiou appelle la « suture » de la poésie et de la philosophie, les *Vers nouveaux* de Rimbaud et les *Poésies* de Mallarmé engageant les questions de l'être et de l'événement, mais sans passer par l'argumentation, en

renonçant à l'armature rhétorique du discours pour faire du poème le lieu d'effectuation d'une opération de pensée, et non de sa démonstration. La poésie des romantiques réalise *et* démontre, ou du moins « médite » sa vérité philosophique à travers le discours. Mallarmé, à la suite d'Edgar Poe, et d'une manière comparable au Rimbaud des *Vers nouveaux*, efface tout vestige d'un discours philosophique dans l'œuvre, ajoutant immédiatement, dans *Variations sur un sujet*, qu'il faut que la philosophie y soit « infuse et latente », non au sens où un discours philosophique y serait hermétiquement caché, mais au sens où la poésie serait, de manière irréductible à tout traité, une pratique, une opération philosophique. Le poème n'a plus pour vocation d'exprimer la pensée du poète ni de l'enseigner – ce qui n'empêchera pas, dans l'histoire de la poésie, que Sully Prudhomme reçoive en 1901 le premier prix Nobel de littérature pour sa poésie didactique exaltant, dans *Le Zénith* (1878), *La Justice* (1878) ou *Le Prisme* (1886), « les merveilleuses conquêtes de la science » (le paratonnerre, le baromètre ou encore la quadrature du cercle) et les « hautes synthèses de la spéculation moderne ».

Cette exclusion de l'enseignement est cependant historiquement cardinale, parce qu'elle voue à l'académisme des Prudhomme la poésie non pas engagée, mais didactique. Elle va ainsi dans le sens de la progressive identification de toute la poésie à la poésie lyrique, entendue comme création poétique d'une voix, dans le moment où le sujet de celle-ci est, nous l'avons vu, plus que jamais problématique.

Cette progressive identification de la poésie à la poésie lyrique passe d'abord par une lyrisation de la poésie narrative par excellence, l'épopée, engagée dès les *Poèmes antiques et modernes* de Vigny en 1829, et confirmée par les fragments épiques des *Destinées*, et surtout par *La Légende des siècles*, tout particulièrement les Nouvelle et Dernière Séries (1877 et 1883). La première, en 1859, qui porte pour sous-titre « Petites Épopées », est encore dominée par le récit court, de « La Conscience » au « Mariage de Roland », et la marque du sujet poétique y est assez discrète, non continue, concentrée surtout dans les parties consacrées à « Maintenant » et à la prophétie de l'avenir. À partir de 1877, l'épopée de l'Homme se fragmente en ce que Paul de Saint-Victor a appelé une « lutte de jactance » entre les voix du monde et de l'Histoire, lutte dans laquelle est pris un *Je* qui s'efface moins pour raconter que pour laisser advenir au poème ces autres voix dont la somme forme un récit de l'Histoire universelle fragmenté et discontinu. Résurrection du passé, le récit historique se transforme en lyrisme spectral, par multiplication des prosopopées et des manifestations de la voix d'outre-tombe qui s'en fait l'écho. Et comme dans la poésie démarquée comme lyrique, ce *Je* vacant du sujet poétique entre en tension avec le *Je* plein du moi auctorial, *ego Hugo*, inscrivant le devenir universel dans l'intimité du souvenir lyrique. C'est en cette inscription que l'épopée hugolienne s'oppose à celle de Leconte de Lisle, car pour le reste les *Poèmes antiques* et les *Poèmes barbares* relèvent d'une même lyrisation, qui transforme le récit historique en chant des voix du passé. Et pas plus que les *Poèmes* de Leconte de Lisle, *Les Trophées* de José-Maria de Hérédia, ultime grande manifestation de l'épopée au XIXe siècle, ne reviennent au modèle canonique du récit épique impersonnel. Chaque « trophée » peut s'y lire en effet comme l'éloge de la grandeur du passé, laissant entendre la voix présente de sa célébration. Du côté des Belges, il est plus difficile

encore de trancher entre lyrisme et épopée dans *Les Campagnes hallucinées* et *Les Villes tentaculaires* de Verhaeren. En France, cette lyrisation du récit poétique prend la forme, à la fin du siècle chez les poètes symbolistes, d'une intimisation du légendaire. Car si l'univers évoqué par les poètes symbolistes – Henri de Régnier par exemple dans ses *Poèmes anciens et romanesques* (1885) ou Jean Moréas dans *Le Pèlerin passionné* (1891) – est souvent un monde légendaire de fées, chevaliers et belles dames, leurs légendes sont à peine ébauchées, le récit semble se dissoudre comme ses héros fantomatiques. Ce qui intéresse les symbolistes dans les légendes, c'est que, lointaines, presque oubliées, elles sont des récits au bord de la disparition, du silence. Et si elles sont des symboles, ce n'est plus comme pour Vigny, Hugo ou Leconte de Lisle, des symboles de l'Histoire de l'humanité, mais de l'âme : miroir de concentration des fantasmes intimes, et non plus du devenir collectif.

On assiste donc au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle à une lyrisation croissante des récits mythico-épiques, jusqu'à leur quasi-dissipation dans les mystères de la psyché, même si, marginalement, certaines œuvres comme *Le Pas humain* (1898) de René Ghil résistent pour une part à cette évolution. Plus globalement, c'est le rapport de la poésie à la narration qui devient problématique. Lautréamont, on l'a vu, ne donne à la poésie pour « formule définitive » le roman qu'à proportion du fait qu'il déconstruit celui-ci dans ses *Chants*, comme *Une Saison en enfer* déconstruit le récit autobiographique. La poésie de Verlaine est très peu narrative, et moins encore celle du Rimbaud des *Vers nouveaux*. « On évite » le récit, dit la préface du *Coup de dés*. Cet évitement radical vaut pour la dernière époque de Mallarmé, celle de *Variations sur un sujet* et du *Coup de dés*. On ne le retrouve pas dans ses *Poèmes en prose* (1891), qui ont une armature de fable, ni dans ses *Poésies* (1887), ni dans son drame inachevé, *Hérodiade* (commencé en 1864), ni dans le « conte » *Igitur* (1869). Mais il travaille cependant, comme en sous-main, l'ensemble de l'œuvre mallarméenne, par évacuation des « mémoires d'une âme », évocation évanescente du mythe – qu'il soit des nymphes ou de la sirène – et dissipation des frontières des genres, à l'horizon de ce qui n'est plus ni lyrique, ni épique, ni dramatique, mais, absolument, « Poème », « Littérature » ou « Livre », par opposition à « l'universel *reportage* ».

LE RÉEL ET LA POÉSIE

Ce « Livre » qui s'oppose à « l'universel *reportage* » est la dernière scansion d'une histoire des rapports entre poésie et réel dans la seconde moitié du XIX[e] siècle. Ces rapports engagent trois questions : celle de la valeur heuristique de la poésie, comme voie d'accès à l'Inconnu ; celle de sa capacité à être une totalisation du réel, et de l'aptitude de celui-ci à se laisser totaliser ; celle enfin de l'articulation de la *poïèsis* et de la *mimèsis*, de la création et de l'imitation.

Aux rares moments où il redevient le poète, le Lamartine du second Empire montre qu'il n'a pas renoncé à faire de celui-ci un médiateur entre le visible et l'invisible, à travers la « méditation poétique ». C'est ainsi que dans « Le Désert ou l'Immatérialité de Dieu » (1856), le *Je* poétique se définit comme celui qui peut

entendre et traduire la « langue sans mots de l'air, dont seul [il] sai[t] le sens », et laisser flotter son œil sur « l'océan de sable » du désert, figure d'un infini vacant où peu à peu se réverbère l'Être. Le poète est un passeur vers l'Inconnu. Il est un « voyant », c'est-à-dire que son regard plonge du visible à l'invisible, jusqu'au prodige, à l'ignoré, au « problème ». Mais c'est surtout à l'exilé de Guernesey qu'il revient d'avoir inauguré la poésie moderne comme poésie du doute, de l'interrogation, ou de « l'affirmation de l'incertitude », pour reprendre une expression de J.-M. Gleize. Baudelaire l'a bien compris, qui voit en Victor Hugo « un caractère poétique très particulier, interrogatif, mystérieux » : « Ses sens subtils lui révèlent des abîmes ; il voit le mystère partout. » La poésie du mage est une interrogation des abîmes : des abîmes du moi, de l'Histoire, de la Nature, de l'Univers. C'est pourquoi le caractère absolu de sa vérité relève à la fois de la sincérité de la confession et du mythe qui efface, dans l'originaire sacré, l'opposition entre fiction et réalité. Écrire *Les Contemplations* et *La Légende des siècles* suppose un même passage visionnaire par les gouffres. Tout poème est une action de et dans l'Inconnu – de l'Inconnu métaphysique, social, politique, moral, si bien que même dans la satire des *Châtiments* le fait est débordé par le mystère qui met en demeure le lecteur de s'interroger sur le monde qu'il connaît, ou croit connaître. Hugo communique le mystère, mise sur une communion possible du poète et de son lecteur dans l'interrogation. L'hermétisme des *Chimères* de Nerval est à lire en regard, comme un signe de désespérance, le monde devenu si opaque que son poème en devient inexplicable, même à l'ami écrivain, même à soi.

La « perte d'auréole » du poète des *Petits Poèmes en prose* est une autre manière d'exprimer cette désespérance, alors même que jamais Baudelaire n'a renoncé à « plonger dans l'Inconnu pour trouver du nouveau » (« La Mort », dans *Les Fleurs du mal* de 1861). Et c'est à bon escient que Rimbaud parle dans la seconde lettre du Voyant des « inventions d'Inconnu » de Baudelaire. Mais ces inventions ne passent pas par l'« élévation », premier moment des *Fleurs du mal* : elles supposent une descente, une plongée sans remontée vers le Sens, avec pour seule relève « du nouveau » dans l'Idéal. La poésie de Tristan Corbière bloque l'entreprise baudelairienne en son moment négatif, celle de la descente « à la rue du réel » (J.-M. Gleize), sans cet accès du poème à un Idéal qui, ouvrant au « nouveau », réintroduit du temps et du désir dans l'immobilité léthargique du spleen. Baudelaire, lui, travaille à l'horizon de cette relève, en affrontant de manière toujours plus crue la prose du monde le plus proche, Paris, des « Tableaux parisiens », introduits dans *Les Fleurs du mal* en 1861, aux *Petits Poèmes en prose* qui les prolongent avec plus de « raillerie » et plus de « détail ». Et cela non au point où le poétique vaincrait cette mise en détail dérisoire du réel en le poétisant, en l'idéalisant (c'est ce que font de plus médiocres, comme François Coppée ou comme Arsène Houssaye, le destinataire de la lettre-préface des *Petits Poèmes en prose*), mais dans l'invention d'une poétique de la dissonance inouïe du monde moderne.

Si le Rimbaud de la seconde lettre du Voyant n'a pas reconnu dans le petit poème en prose baudelairien une « forme nouvelle » réclamée par les « inventions d'inconnu », c'est que les « formes nouvelles » qu'il exige pour dire l'Inconnu engagent sans doute une révolution plus intégrale du langage, appelé, comme chez

Hugo et non comme chez Baudelaire, à se faire Verbe. Il faut « trouver une langue ». Cette langue à trouver serait intégralement signifiante, jusque dans son atome, la voyelle. Le sonnet « Voyelles » expose le programme de ce bond dans l'Inconnu, l'invisible et l'inouï du langage, qui est, dans le même mouvement, un bond dans un réel inexploré :

A, noir corselet velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles...

Le poème ne dit pas l'état actuel de la langue, mais prédit la diction de sa naissance, en germe et non réalisée, sinon en lui. La langue à venir ne distinguera plus le signifiant du signifié, le corps de la lettre de son esprit. Ce sera une langue pleinement incarnée, le Verbe nouveau, la matière insignifiante de la voyelle transmutée en or de l'analogie visionnaire, par la grâce « des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ». Cette « alchimie du verbe » passe par le « dérèglement de tous les sens », à la fois sensation, direction, et signification. Elle implique, davantage que la voyance hugolienne, le vertige, la désorientation, l'éclatement du corps dans l'espace, lui-même déstabilisé :

Je courus ! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants
(« Le Bateau ivre »)

Elle implique également la perte de l'identité et de la souveraineté du sujet, et c'est « on » qui « dit au poète à propos des fleurs » : « Trouve des Fleurs qui soient des chaises ! » L'art poétique adressé à Banville oppose ainsi deux poètes : le poète qui comme Banville enjolive le réel, n'y voit que roses et lys (or « Des lys ! Des lys ! on n'en voit pas ! »), et le poète tel qu'il sera s'il obéit à l'injonction du *On* et « trouve des fleurs qui soient des chaises » – ou tout autre rencontre jusqu'alors ignorée de deux fragments du monde connu. Le poète est alors un « commerçant », un « colon », un « médium » : un homme du passage, de l'échange et du message d'un monde à l'autre, avatar moderne d'Hermès, messager de Zeus, guide des ombres vers Hadès, et patron des voleurs, des marchands et des voyageurs – un médiateur. Cette médiation est telle que s'y annule l'opposition du proche et du lointain, de la prose d'ici et du poème de l'ailleurs, du « mal des pommes de terre » et des fleurs

pareilles à des mufles,
D'où bavent les pommades d'or
Sur les cheveux sombres des Buffles !

Il s'agit pour le poète de « connaître » sa « botanique » : d'être le « suprême Savant » (lettre à Demeny). La poésie est une science du réel.

C'est ce qu'oublieront les symbolistes français (non un Verhaeren ou un Maeterlinck), à qui « on » pourrait reprocher de ne pas connaître assez leur botanique.

Trop de lys et trop de roses dans la poésie de Moréas, Samain ou même Régnier, un poétisme un peu trop facile qui renonce à connaître le réel pour s'échapper, se réfugier, dans le rêve, l'illusion, l'artifice, loin d'une réalité identifiée à la vulgarité. C'est que l'entreprise de connaissance se situe pour eux hors de cette réalité ou derrière elle, dans la cohérence secrète du monde, ses correspondances mystérieuses, hors de l'analyse de son détail, laissé à l'ennemi, à la science positive, dans la synthèse du symbole poétique.

À ces poètes oublieux de l'importance du symbole dans l'ensemble de la poésie romantique, c'est Baudelaire qui apparaît comme le grand initiateur du monde des symboles et des correspondances, alors même que sa modernité tient davantage au fait qu'il en pressent l'écroulement. L'importance de l'image, des figures de l'analogie dans la poésie romantique tient au fait que pour un Hugo comme pour un Nerval, tout correspond à tout, et que les liens tissés par l'analogie entre chaque partie du tout révèlent son unité. La poésie ne s'oppose à la science que dans la mesure où cette dernière analyse l'unité du monde, tandis que la poésie, qui est une religion, c'est-à-dire qui œuvre à relier, vise sa synthèse. C'est encore de fait ce que dit Baudelaire dans ses proses critiques : le poète est un « déchiffreur » de « l'universelle analogie » (*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, 1869). Pour lui, tout correspond à tout dans la « forêt des symboles », et la poésie est expérience de la rencontre des signes sacrés de la nature et de nerfs suffisamment sensibles pour percevoir par synesthésie la correspondance entre les sensations :

> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
> Doux comme des hautbois, verts comme des prairies
> (« Correspondances »)

Le mot qui résume alors l'acte poétique est *comme*. Écrire, c'est rassembler, c'est refaire l'unité du monde, révéler son ordre et le totaliser. Et cependant, ce poème qu'on peut lire comme une somme du Romantisme et qu'on a lu comme un texte fondateur du Symbolisme dit tout autre chose que cette unité de l'ordre universel saisie par l'image. Car, Paul de Man l'a montré (*Poétique*, n° 62), le dernier « comme » du poème – « comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens » – détraque l'universelle analogie. Ce « comme » en effet n'est plus comparatif mais énumératif, sauf à lire qu'il y a des parfums qui sont comme des parfums. Le dernier « comme » coupe l'objet de son réseau associatif, interrompt la correspondance, défait le symbole en tautologie et par là même désagrège l'ordre du monde en une « multiplicité irréconciliable » (Paul Celan) que le poème ne peut totaliser, mais seulement énumérer. Ce que ces parfums « corrompus, riches et triomphants [...] / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens » introduisent dans l'ordre du poème, c'est le principe satanique de sa décomposition. En quoi les « correspondances » baudelairiennes sont bien des « fleurs du mal », qui annoncent l'abandon de la « forêt de symboles » pour la disparate urbaine des *Petits Poèmes en prose* et prépare la désagrégation de Tout dans *Les Chants de Maldoror*.

Si Dieu se manifeste dans le chaos, de même le poète. Le créateur se retourne en destructeur de l'unité, qui vole en éclats hétérogènes, fragments dispersés dans

un monde régi par le hasard. D'où l'élaboration par Lautréamont d'une poétique de l'arbitraire, par la parodie du roman populaire (ses rebondissements et ses coïncidences fortuites) et par la pratique de la comparaison sans motif (autre que paradoxal) : ainsi le blond adolescent Mervyn est beau « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (VI, 1). L'unité idéale est ruinée, et pas même compensée comme elle l'est chez Baudelaire par la concentration poétique du sonnet ou du poème en prose, si bien que l'analogie, comme procédure essentielle du poème, ne peut plus être que la « rencontre fortuite » de fragments épars, sans que jamais leur somme puisse aboutir à un total. C'est pour conjurer cette détotalisation du monde, face à laquelle la voyance était aussi impuissante, que Rimbaud, dans *Illuminations*, tente une autre méthode qui substitue au Voyant le « Démiurge ». Le Démiurge œuvre à la cohésion du monde que le Voyant laissait à sa dispersion. C'est, comme l'a montré Michel Collot dans *L'Horizon fabuleux*, le poète des « Ponts », l'architecte des « Villes », et le funambule du cosmos : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse » (« Phrases »). Il est celui qui crée des liens, une *religio*, une unité nouvelle, et la figure du Démiurge architecte est concurrencée par celle du Démiurge musicien, qui « commence la nouvelle harmonie » (« À une raison »). Peut alors apparaître le « Génie » qui est « l'amour, mesure parfaite et réinventée », « l'affection et le présent », « l'affection et l'avenir ». Mais le poème « Génie » s'achève par une exhortation à renvoyer le génie, comme « L'Aube » par la chute de l'enfant. Et « Génie » est à lire avec son « interruption », « Solde », qui met à l'encan toutes les *Illuminations*, la « nouvelle harmonie » du poème en prose, et la danse d'étoile à étoile.

Une déconstruction comparable de l'unité se retrouve chez Mallarmé, en particulier dans le poème en prose intitulé « Le démon de l'analogie » (écrit en 1864, publié en 1874). Sortant de son appartement, le *Je* poétique entend une voix dire : « La Pénultième est morte. » Le « démon de l'Analogie » défie le *Je* d'emplir ce « vide » de signification, de trouver des rapports – en vain, et devant la boutique d'un « luthier vendeur de vieux instruments » et « d'oiseaux anciens », figures de l'ancienne poésie, le *Je* s'enfuit, « bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième ». Et que la mort annoncée soit celle de l'avant-dernière syllabe des mots, c'est dire que c'est tout le langage qui s'opacifie, si l'analogie ne peut plus que hanter le monde moderne, comme un démon. L'écroulement du ciel des Idées, qui tenait ferme les liens de toutes les parties de l'univers, livre le monde au règne du hasard. Au hasard que conjure toujours plus fragilement le poème, d'*Igitur* et le hasard « réduit » « à l'*Infini* » par « le coup de dés » final, au dernier poème de Mallarmé, *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*. C'est cependant cette réduction du hasard « mot par mot » que vise le Livre mallarméen, « explication orphique de la terre » non en ce qu'il découvrirait, comme veulent le faire les symbolistes, les liens déjà là mais cachés qui unissent les fragments du monde, et réservés aux seuls initiés, mais en ce qu'il produirait, par la puissance du langage, de la fiction, des corrélations entre des aspects du monde tel qu'il est, disparate, inconsistant et hasardeux. La crise de l'imitation est solidaire chez Mallarmé de celle de l'Analogie, sur fond d'écroulement de l'Un dans le Néant.

Le Romantisme a marqué le passage d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de l'expression, qui centre l'écriture non plus sur le monde à représenter, mais sur la relation du sujet au monde, et la capacité du sujet à dire les impressions que suscite en lui le monde. En ce sens, le Romantisme est intrinsèquement lyrique, et repose sur une promotion de l'imagination, « reine des facultés » dit Baudelaire, parce que c'est en elle que se fait la relation du sujet au monde. C'est pourquoi le poète est un visionnaire, la vision étant une perception du réel démultipliée dans sa puissance par l'imagination. Et c'est pourquoi le monde est montré en résonance – ou dissonance – avec l'âme du *Je* lyrique – non en soi. Le monde en soi apparaît dans la poésie dès que s'efface le *Je* et qu'à l'harmonie ou la dysharmonie du paysage succède la description de son spectacle : dans une certaine poésie « plastique » de la mouvance parnassienne, les *Poèmes barbares* ou *Les Trophées* par exemple. Poésie pour l'œil, qui fixe les contours nets d'un « monde sans arrière-plan » (M. Collot), par disparition de l'horizon illimité qui articulait le visible et l'invisible dans la poésie romantique :

> Et le soleil mourant, sur un ciel riche et sombre,
> Ferme les branches d'or de son rouge éventail
> (« Soleil couchant », dans *Les Trophées*)

La Nature pour les romantiques est comme le cœur bruissant de l'être, hors d'eux et en eux ; pour les parnassiens, elle est décor, spectacle, riche ornement – elle fait tableau.

Mallarmé considère ce tableau comme obsolète, et dans l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, il oppose aux parnassiens « qui traitent encore leurs sujets à la manière des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement », l'art « d'*évoquer* les objets » : « *suggérer*, voilà le rêve ». *Mutatis mutandis*, il renvoie ainsi les symbolistes à son programme premier, lorsqu'il écrivait en 1864 à Cazalis, à propos d'*Hérodiade*, que le poème doit « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit ». Il fait du Symbolisme un équivalent poétique de l'Impressionnisme – en continuité évidente avec l'esthétique romantique de l'expression, et de la musique, qui jamais ne *nomme* le monde. Mais il ne parle pas de la part plus radicale de son propre projet, à savoir la célébration d'un langage poétique capable, en suggérant des « aspects » des objets du monde, de faire naître l'Idée, absente.

Car en réalité, si Mallarmé rompt avec toute conception mimétique du poème, l'écriture poétique de ses jeunes séides reste structurellement enfermée, par sa logique même, dans un fonctionnement mimétique. Là où la suggestion mallarméenne est le produit d'un travail extrêmement précis sur le mot, la concentration de ses significations, et l'éclat neuf que peuvent lui conférer les ordonnancements de la syntaxe, elle apparaît le plus souvent dans la poésie symboliste comme un travail d'estompement du monde – du monde représenté. Autrement dit, si les symbolistes semblent reprendre le projet mallarméen d'une poésie suggestive, la suggestion n'a pas la même visée chez l'un et chez les autres. Pour les symbolistes, la suggestion vise moins l'imitation que le réel lui-même, dont elle permet, comme

par dilution, de se détacher. Elle s'articule à leur rejet pessimiste de la réalité, que le vague de la suggestion vient poétiser. Chez Mallarmé, la suggestion vise à ruiner l'imitation du réel, de la Nature – qui de toute façon « a lieu ». À la place des objets à décrire, il y a, comme l'écrit Jacques Rancière, « des aspects à saisir : non pas des formes de choses, mais des événements, des instantanés d'événements-monde, présents en tout spectacle ordinaire à condition de les *remarquer* » – telles, au « petit théâtre des prodigalités », la fusion soudaine de la Bête et de l'Homme, ou, au ballet, la fugace apparition de la fleur dans le geste inscient de la danseuse. Comme telle, la poésie de Mallarmé n'est pas une poésie intransitive, mais une poésie attentive au réel, qu'elle n'a certes pas pour ambition de reproduire, mais de réordonnancer – « le hasard vaincu mot par mot ». Du romantisme à Mallarmé, un passage s'est fait de la poésie comme religion d'une Nature habitée par le divin à la poésie comme religion du langage, de l'artifice, de la fiction, supplémentant l'enfoncée de l'Être dans le Néant, et l'éclatement de l'Un dans le disparate.

BIBLIOGRAPHIE (pour l'ensemble de la poésie au XIXe siècle)

ABASTADO Cl., *Mythes et rituels de l'écriture*, Complexe, 1976.

BACKÈS J.-L., *Le Vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, 1997.

BÉNICHOU P., *Le Sacre de l'écrivain, Les Mages romantiques*, L'École du désenchantement, Paris, Gallimard, 1973, 1988, 1992.

CELLIER L., *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971.

CHAMBERS R., *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1982.

Collot M., *L'Horizon fabuleux*, I, Paris, Corti, 1988.

DÉCAUDIN M., *Anthologie de la poésie française du XIXe siècle, t.* II : *De Baudelaire à Saint-Pol-Roux*, Paris, Gallimard « Poésie », 1992.

FRIEDRICH A., *Structure de la poésie moderne*, trad. fr. M.-F. Demet, Livre de Poche « Références », 1999.

GENDRE A., *L'Évolution du sonnet en France*, Paris, PUF, 1996.

GIRARD H. éd., *La Préface des « Études françaises et étrangères » d'Émile Deschamps*, Les Presses françaises, s. d. [1923].

GLEIZE J.-M., *Poésie et figuration*, Paris, Le Seuil, 1983.

JOHNSON B., *La Défiguration du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979.

JOUET J., « Le pantoum, genre français », *Limon*, n° 3, 1988.

LAMARTINE, *Les Visions*, éd. H. Guillemin, Paris, Les Belles lettres, 1936.

LEUILLIOT B., *Anthologie de la poésie française du XIXe siècle*, t. I, *De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, Gallimard « Poésie », 1984, et sa préface.

MARCHAL B., *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.

MESCHONNIC H., *Pour la poétique* (I-IV), Paris, Gallimard, 1970-1977.

MICHEL P., « *Les Méditations* 1849-1860, ou les "Mémoires d'outre-tombe" de Lamartine », in *L'Année 1820, l'année des « Méditations »*, Univ. Clermont-II, diff. Nizet, 1994.

MILLET Cl., *L'Esthétique romantique. Une anthologie,* Paris, Agora, Pocket, 1994 ; *Le XIXe siècle et la poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours* (M. Jarrety, éd.), Paris, PUF, 1997.
MILNER M., *Littérature française. Le romantisme,* I, Paris, Arthaud, 1973.
PIERROT, *L'Imaginaire décadent,* Paris, PUF, 1977.
RANCIÈRE J., *Mallarmé, la politique de la sirène,* Paris, Hachette, 1996.
RICHARD J.-P., *Poésie et profondeur,* Paris, Le Seuil, 1955 ; *Études sur le romantisme,* Paris, Le Seuil, 1971.
SANDRAS M., *Lire le poème en prose,* Paris, Dunod, 1995.
STEINMETZ J.-L., *La France frénétique de 1830,* Phébus, 1978 ; « Notice » sur les *Odelettes,* in Nerval, *Œuvres complètes,* éd. J. Guillaume et Cl. Pichois, Paris, Gallimard « Pléiade », t. I, 1989.
THÉLOT J., « La prière selon Vigny », in *La Poésie précaire,* Paris, PUF, 1997.
VINCENT-MUNNIA N., *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIXe siècle français,* Paris, Champion, 1996.

Au XXe siècle

Jean-Michel MAULPOIX

Les ruptures de « l'esprit nouveau » constituent un repère commode pour marquer l'entrée de la poésie française dans son vingtième siècle. L'année 1913 (qui voit paraître *Alcools, Barbabooth,* et la *Prose du Transsibérien*) fait office de repère majeur. Mais trop la privilégier, c'est risquer d'oublier combien l'œuvre d'Apollinaire est encore alimentée par l'intime querelle de l'ancien et du nouveau, ou quelles énergies neuves se sont proclamées dès 1900 dans la poésie de Paul Claudel. L'évolution poétique est en vérité tributaire de mouvements lents et continus : les principales postulations du XXe siècle (vitalité accrue, retour vers le réel, simplification lyrique) sont en germe dans les dernières années du XIXe. À l'instar de 1913, 1898 est pour la poésie française moderne une autre date charnière : elle voit disparaître Mallarmé, et se fissurer les murs de la chambre symboliste dont il avait tant contribué à multiplier les jeux de miroirs.

Le XIXe siècle avait beaucoup aimé les songes. Du romantisme au symbolisme, il répétait volontiers après Rousseau que « le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité ». Le XXe va tenir un tout autre langage : c'est le *réel* avant tout qui importe, fût-ce parfois au détriment de la noblesse ou de la hauteur mêmes de la poésie. L'histoire vint le rappeler cruellement : deux conflits mondiaux, l'explosion de la bombe d'Hiroshima et la découverte des chambres à gaz nazies firent subir à l'humanisme les coups les plus sévères. À quel prix continuer à écrire de la poésie, et pourquoi ? Telle sera bientôt la question posée. Il ne s'agira plus de s'absenter du monde, mais de frayer une voie permettant de le rejoindre en sa

dureté, sa division et son étrangeté mêmes, voire de faire acte de « présence à la présence ». Ni Hugo ni Baudelaire n'avaient certes ignoré la réalité et son prosaïsme, mais les éléments concrets qui trouvaient place dans leurs poèmes se mettaient encore au service de quelque allégorie. Le XX[e] siècle voit naître véritablement la poésie « objective » que Rimbaud appelait de ses vœux, ou ce « lyrisme objectif d'essence spirituelle » que réclamait Jules Romains.

S'il faut trouver un commencement à la poésie du XX[e], on le situera donc dans les efforts que fournissent les poètes, aux alentours de 1900, pour se dégager des reflets et des créatures éthérées du symbolisme. Ces efforts sont progressifs : on en observe les paliers dans l'œuvre de Francis Jammes, Émile Verhaeren, Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars. Ce dégagement n'est pas rupture ; il réside plutôt dans un changement de rythme et de registre. Dans la lignée ouverte par Mallarmé, le symbolisme s'était constitué autour d'une série de refus : antiprosaïsme, dédain du pathos, du sentimentalisme et de la poésie édifiante. La poésie nouvelle va réincorporer les matériaux hétérogènes qui avaient été écartés au profit de la musique et d'une mystique du Verbe et de la Beauté.

Trois influences majeures cernent ce mouvement de fond : celles de Whitman, Nietzsche et Bergson. L'Américain Walt Whitman, auteur des *Feuilles d'herbes*, commence à être traduit à partir de 1889. Son livre paraît intégralement en 1908 : il donne à lire une poésie des grands chemins qui célèbre le mouvement et l'adhésion à la réalité. La poésie, affirme-t-il, « ne demande rien de meilleur ou de plus divin que la vie réelle ». De même, le nietzschéisme pénètre largement la culture de l'époque et apporte une « affirmation presque organique de la vie et de la puissance de l'homme ». Enfin, la pensée bergsonienne de *L'Énergie spirituelle* (1919) enrichit ce courant vitaliste. S'intéressant aux « données immédiates de la conscience », elle célèbre le rapport actif à la réalité, l'élan et le mouvement de la création : « Créateur par excellence est celui dont l'action, intense elle-même, est capable d'intensifier aussi l'action des autres hommes, et d'allumer, généreuse, des foyers de générosité. » Aux yeux de Bergson, la théorie de la connaissance et la théorie de la vie sont inséparables.

LES DERNIERS FEUX DU SYMBOLISME

Cinq ans à peine après la publication, dans *Le Figaro*, du manifeste de Jean Moréas qui avait tracé les grandes lignes de sa doctrine, le symbolisme éclate en courants divers traduisant les postulations contradictoires qui le travaillaient. En même temps qu'elle recherche un nouvel ordre et une nouvelle vitalité, la lyrique retrouve ses racines : elle se relie à la nature, à l'intime, ou tente de faire entendre les voix et les bruits de la cité. Elle réfléchit sur elle-même, se remet en cause, cherche de nouvelles formes et de nouvelles énergies.

L'École romane, tout d'abord, voit le jour quand le même Jean Moréas publie, le 12 janvier 1891, la *Charte des poètes romans* qui se posent en héritiers du « principe gréco-latin », c'est-à-dire de l'humanisme antique, illustré par les poètes de la Pléiade et les classiques, mais « altéré » par le romantisme. Ces poètes entendent renouer

« la chaîne gallique », et se réclament des anciens trouvères tout autant que de Villon, Ronsard ou La Fontaine. Cette attitude, à l'évidence réactionnaire et anti-moderniste, se place sous l'égide de Charles Maurras qui accusa les hommes du XIXe siècle d'avoir corrompu la langue, dégradé le style poétique et brisé le vers traditionnel. Son atticisme entend revenir au sens classique de la hiérarchie. Récusant l'esthétique de la discordance, il réclame un retour aux valeurs d'harmonie. De telles affirmations ne seront pas sans échos (débarrassées de leur dimension réactionnaire) chez Paul Valéry qui n'est pas étranger non plus à l'héritage du deuxième courant de cette fin de siècle : le naturisme.

Le 10 janvier 1897, est lancé le courant *naturiste* qui réagit contre les excès spiritualistes du symbolisme en revendiquant « un panthéisme gigantesque et radieux » et un retour à la vie naturelle très éloigné de l'art pour l'art. Dès 1895, ce courant nouveau avait commencé de se dessiner avec la publication de l'*Essai sur le naturisme* de Maurice Le Blond qui fustigeait « le culte de l'irréel » et « l'art du songe » pour affirmer avec force le désir d'un rajeunissement de la poésie par l'émotion : « Dans l'étreinte universelle, nous voulons rajeunir notre individu. Nous revenons vers la Nature. Nous recherchons l'émotion saine et divine. Nous nous moquons de l'art pour l'art. » Cette même année 1895 a vu paraître sous la plume de Gustave Kahn ou de Stuart Merrill des poèmes qui renouent avec une expression mélancolique de la vie sentimentale, ainsi qu'un important essai intitulé *La Poésie populaire et le Lyrisme sentimental* où Robert de Souza s'efforce de relier les innovations de son temps à une tradition de poésie populaire.

Le progressif dégagement du mysticisme symboliste va donc passer par le recours à une expression directe, discontinue, accélérée. La poésie change son rythme et ses appuis en prenant parti pour la fugitivité, contre les alanguissements de naguère. Elle entend faire retour à l'ici et au maintenant, à l'émotion et à la passion : « C'est aujourd'hui le commencement du temps de la passion » s'exclame Charles Louis-Philippe. À quoi fera écho le culte des sensations chez le Gide des *Nourritures terrestres* (1897) qui prône la joyeuse acceptation du monde sensible. Il s'agit alors de rendre l'homme de lettres (surcultivé) au dénuement : « Il ne me suffit pas de lire que les sables des plages sont doux, je veux que mes pieds nus le sentent. Toute connaissance que n'a pas précédé une sensation m'est inutile. » S'opère alors un véritable renversement du décadentisme pour lequel la sensation venait au terme raffiné de la connaissance.

Le 12 décembre 1902, Fernand Gregh fonde *L'Humanisme* qui prône l'expression de la beauté vivante de l'humanité tout entière. Il reproche aux parnassiens et aux symbolistes d'avoir perdu de vue l'Homme en développant un souci et une vision strictement « artistes ». Il revendique, à l'inverse, « un art plus enthousiaste à la fois et plus tendre, plus intime et plus large ». Sous la plume du poète, l'homme doit redevenir une totalité, un ensemble de réalités émotionnelles autant que sociales, et non plus une gamme restreinte de sensations : « Après l'école de la beauté pour la beauté, après l'école de la beauté pour le rêve, il est temps de constituer l'école de la beauté pour la vie. »

Un soir d'octobre 1903, Jules Romains, alors étudiant, éprouve subitement, en remontant la rue d'Amsterdam à Paris, « l'intuition d'un être vaste et élémentaire »,

dont la rue, les voitures et les passants formaient le corps et dont le rythme emportait ou recouvrait les rythmes des consciences individuelles. Les mouvements de la ville laissent transparaître une âme qui les unifie dont le poète pouvait se dire la conscience. Jules Romains définit ainsi l'expérience *unanimiste*. Cette mystique poétique profane, ce « lyrisme objectif d'essence spirituelle », est entendue comme une « revanche de l'art objectif sur le subjectivisme effréné, de la composition sur le fouillis ». À l'Abbaye de Créteil, autour de Charles Vildrac et Georges Duhamel, se réunit le groupe des unanimistes qui aspirent à une fraternité humaine universelle inspirée par le modèle des *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman.

Ainsi qu'en témoignent ces divers courants, la soif spirituelle du symbolisme n'est nullement étanchée. Mais au lieu de s'évader dans le rêve et la musique, elle parvient désormais à se réconcilier avec l'émotion, la foule et la cité. Comme l'affirme Charles-Louis Philippe dans une de ses chroniques de *L'Ermitage*, « le temps est passé où l'on restait quatorze heures dans sa chambre ». Ce qui caractérise la poésie nouvelle « c'est un besoin de boire aux sources ».

POÉTIQUES DE L'INCARNATION

Ainsi qu'en avait témoigné le courant naturiste, l'une des issues de l'univers symboliste désincarné se trouve du côté de la nature et de la chair. Un recueil de Francis Jammes, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* (1898), fut au cœur des querelles naturistes. Contre les artifices esthétisants de l'esprit décadent, Francis Jammes déclare que « toutes choses sont bonnes à décrire lorsqu'elles sont naturelles ». Il célèbre de nouvelles noces avec le monde sensible tout en rêvant d'un art « social ». Il prend le parti du simple : puisant son inspiration buissonnière et bucolique dans le canton pyrénéen d'Orthez qui lui est familier, il fait boiter l'alexandrin dans les paysages proches, use à loisir des libertés d'allure que Verlaine avait su imprimer au vers pour saisir, à son exemple, les nuances les plus fines. *Le deuil des primevères* (1901) ramène l'élégie au plus près du prosaïsme et aboutit au paradoxe « d'une nostalgie sans angoisse et pour ainsi dire comblée » (Jacques Borel). *Clairières dans le ciel* (1906) marque le retour de Jammes au catholicisme, à l'issue d'une crise sentimentale. De la déception amoureuse à la conversion, c'est encore le même lyrisme simple qui se formule. Consentant à la finitude, le poète reconnaît combien leur fugitivité même fait le prix des sensations.

Si différentes que soient les œuvres de Paul Claudel ou de Charles Péguy, ses contemporains, elles n'en traduisent pas moins, elles aussi, ce désir de lier étroitement la soif spirituelle à la concrétude du monde proche. Rimbaud, plus que Mallarmé, projette son ombre sur ce vœu de communier en buvant un « sang païen » et de réincarner les âmes éthérées dans le sensible. Ainsi est-ce, pour Péguy, le mystère de *l'incarnation* qui fonde l'expérience poétique et qui lie l'homme à Dieu, et le charnel au spirituel. Entre « spleen » et « idéal » dont Baudelaire répétait le divorce, comme entre « l'Action » et le « Rêve » que Rimbaud, Verlaine et Mallarmé se désespéraient d'unir, il s'agit de sceller un pacte : Péguy entend y parvenir par le pouvoir incantatoire du langage. Poète du verbe et du rythme, il obtient un

« effet hypnotique » par la litanie. Misant sur la puissance épique de l'alexandrin, il développe un gigantesque travail de tissage. Trente-cinq mille alexandrins se dévident dans les *Tapisseries* (1912 et 1913). Ce poète socialiste entend le poème comme une vaste polyphonie. Patriote, nationaliste, chantre de Jeanne d'Arc, dreyfusiste, dramaturge, polémiste, fondateur des « Cahiers de la Quinzaine », il poursuit sur des modes multiples une quête à la fois mystique et morale, « maintenir dans le monde un certain niveau de noblesse ». Son souci nationaliste, conjugué à sa poétique de l'incarnation, le conduit à privilégier les grands personnages, les mythes, voire les « Mystères » : Jeanne d'Arc est une incarnation (*Mystère de la charité de Jeanne d'Arc,* 1910), tout comme, à sa façon, l'épi de blé pointé dans les champs de la Beauce et les clochers de Chartres (« l'épi le plus dur qui soit jamais monté »). Premier écrivain français disparu au champ d'honneur, Péguy meurt à la guerre le 5 septembre 1914, un an après la publication de la très longue suite des quatrains d'*Ève,* véritable réécriture de l'épopée de l'homme depuis le paradis terrestre jusqu'au monde temporel.

Cet appétit lyrico-épique annonciateur des « ivresses » du siècle nouveau (« Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers » s'exclamera bientôt Apollinaire), nul ne l'illustre avec plus de force que Paul Claudel. Chantre du monde total, il célèbre un christianisme cosmique et inspiré : « O Credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique. » Comme celle de Jammes ou de Péguy, sa poétique valorise l'incarnation de l'homme dans le monde et dans l'histoire. Elle entend participer par le *poiein* à l'ouvrage de Dieu qui a donné à l'homme une voix pour témoigner. À partir d'une expérience première qui est celle du conflit, elle ouvre une voie vers le salut. Brassant une matière hétérogène, la poésie reste *polemos.* Pneumatique, elle déborde toute mesure : le langage ne fait qu'un avec la pulsation de l'univers. La puissance du Verbe se formule en termes de dilatation et de vibration : « Que mon vers ne soit rien d'esclave ! mais tel que l'aigle marin qui s'est jeté sur un grand poisson. » Poète de l'enthousiasme et de la co-naissance, Claudel entend le poème comme un « naître-avec », le lieu d'une relation extensive à tout ce qui est. Soucieuse de dire son sens et sa nécessité, cette œuvre se commente elle-même au fil d'un discours critique qui demeure en constante tension poétique (*Art poétique,* 1907).

Poète de tempérament « foncièrement païen, follement épris de joie et de plaisir » (Lettre à Suarès du 22 septembre 1905) Claudel a rencontré ensemble Rimbaud et Dieu (révélation foudroyante pendant les Vêpres de Noël à Notre-Dame en 1886). Solidement implanté dans la poésie par cette double « rencontre », il y puise et y dépense les énergies nécessaires pour célébrer « la sainte réalité, donnée une fois pour toutes » (*Introduction à un poème sur Dante,* 1921). Dans une lettre à Gide du 8 novembre 1908, il déclare : « Ce que peindront mes *Odes,* c'est la joie d'un homme que le silence éternel des espaces infinis n'effraie plus mais qui s'y promène avec une confiance familière... » Fait assez rare dans la tradition poétique française, Claudel prend délibérément parti pour le lyrisme : la diction, le mouvement escaladant, la subjectivité posée comme résonateur du monde objectif et de l'infini tout à la fois. S'il lui est arrivé parfois de se plier aux contraintes de la prosodie traditionnelle (Vers d'exil, 1905), ou de se mesurer à ces « études » ou

ces « exercices » de pianiste que furent pour lui les proses poétiques de *Connaissance de l'Est* (1907), c'est dans les rythmes amples et très libres des « versets » des *Cinq grandes Odes* qu'il va donner sa pleine mesure (1905 pour la première « Les Muses » ; 1910 pour l'intégrale : « *Cinq grandes Odes,* suivies *d'un Processionnal pour saluer le siècle nouveau* »).

L'ode claudélienne formule lyriquement les aspirations vitalistes du siècle qui s'approche. Elle suppose un transport, une possession inspirée (« Soudain le coup sourd au cœur, [...] le rapt sec, soudain la possession de l'Esprit ! »). « Poésie de l'être qui cherche à se surpasser », l'ode est un exploit, une prouesse verbale, équivalente à celle qu'accomplissait naguère l'athlète qu'elle avait pour fonction de célébrer. Cette parole sortie de ses gonds mobilise toutes les ressources de la langue. Claudel l'envisage « comme un beau corps nu tout brillant de soleil et d'huile », venant saluer la victoire « de ceux qui par la force du moins de leurs pieds ont fui le poids du corps inerte ». Mais l'ode claudélienne est aussi paradoxalement le chant de victoire d'un vaincu : l'hymne reconnaissant du poète vaincu par Dieu. On y entend une obéissance, une adhésion grisante, une poétique de la surabondance. Le poète est possédé parce qu'il possède. Sa parole subjective est portée et transportée par le monde extérieur. Participative et intégratrice, l'ode chante la cohésion. Tout opposée au « goût du fade » que Claudel qualifie de « diabète moral », elle valorise le « beau désordre » d'une surabondance et d'une hétérogénéité : les mythes gréco-latins y sont brassés avec les figures bibliques et les réalités prosaïques. Propagation de l'onde de choc d'une révélation, elle répercute la double commotion de Rimbaud et de Dieu. Auto-thérapie, elle participe du travail sur soi entrepris pour s'inscrire dans le mariage (passer de la liaison au mariage, entrer dans « la Maison fermée »). Elle redouble et prolonge poétiquement le travail émotif et dramatique de *Partage de midi* (1905) et celui, rationnel, des *Traités de la Connaissance* (commencés en 1904). La forme ample du verset manifeste le dynamisme de l'inspiration et la puissance du souffle. Mais elle résulte aussi d'un rejet de « l'abominable métronome » de l'alexandrin et du souci d'inventer une versification vivante : « Ah ! il n'y a plus besoin de mesurer et de compter ! Quel soulagement ! Comme l'esprit jouit de cet affranchissement de l'oreille ! » *(Positions et propositions sur le vers français).* Pulsation et discontinuité sont deux maîtres mots de la poétique claudélienne : nous pensons et sentons par intermittence ; le cerveau fonctionne par décharges. Tel est aussi le martèlement des pas frappé : proche de la danse, le verset dilate le vers libre dont le propre est précisément de se tenir au plus près de la cadence intérieure. Répétitif, le poème multiplie par ailleurs les brisures, les segmentations, les ellipses, les suspensions et les inversions. L'oral est aux prises avec les rigidités de l'écrit. L'ode est un lieu polémique où il semble que la pensée prenne de vitesse le langage qui « déborde par toutes ses coupures ».

LE SENTIMENT GÉOGRAPHIQUE

Cette étonnante force poétique que répercutent ses *Cinq grandes odes* et qui résonne à travers son théâtre, Claudel l'a puisée dans son tempérament, dans sa

lecture de Rimbaud dont il dit qu'elle lui a procuré « l'impression vivante et presque physique du surnaturel », dans sa foi en Dieu, mais également dans ce qu'il conviendrait de nommer un nouveau « sentiment géographique ». Nourries par plusieurs séjours en Chine où Claudel occupa des postes consulaires, les proses de *Connaissance de l'Est* (1907) traduisent une nouvelle perception de l'ailleurs qui rompt avec l'exotisme fin de siècle. Il s'agit moins d'y répertorier le pittoresque et le coloré que d'y redécouvrir et d'y faire saillir un nouveau sentiment de l'élémentaire et de la présence. Entrer dans l'âme chinoise, certes, mais pour élargir la compréhension de l'homme même.

Le même rejet de l'exotisme de surface se retrouve chez Victor Segalen. Désireux d'un contact et d'une confrontation directe avec la réalité étrangère, l'auteur de *Stèles* (1912) vit l'exotisme comme une ascèse et une initiation. Opposé à Loti, il entend « dépouiller l'exotisme de ce qu'il a de géographique ». Ce médecin de la marine qui fut attentif au sort des peuples d'Océanie (*Les Immémoriaux*, 1907) refuse le tourisme « du cocotier et du chameau ». Les lointains sont déjà pour lui ce qu'ils seront pour Michaux : des « lointains intérieurs », la « perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle ». L'exotisme est d'abord « voyage au fond de soi », comme inconnu. Jetant un regard soupçonneux sur la littérature conçue comme une activité qui se recroqueville sur elle-même, Segalen intitule son *Essai sur l'exotisme* (1908) « esthétique du divers ». Il rappelle le sens du préfixe *exo* : ce qui est dehors. Mise en difficulté, accès à l'étranger, expérience de l'autre, du tout autre, telles sont à la fois l'épreuve du voyage et l'expérience de l'écriture.

C'est à Pékin que Segalen fait imprimer en 1912 ses *Stèles*, soixante-quatre poèmes en prose rappelant la structure du sonnet. Ces textes dédiés à l'inconnaissable s'érigent pour « faire face à l'avenir ». Ils fixent l'indicible, ou plutôt la relation de l'homme à l'indicible : la stèle est en quelque manière une limite contre laquelle vient buter le poème (comme naguère le cortège sacrificiel). C'est un lieu d'arrêt, une écriture de l'arrêt, en arrêt, voire une poésie arrêtée. On découvre ainsi, chez Segalen, une dimension restreinte, austère et ascétique, de l'hymne qui, dans la tradition occidentale est plutôt une célébration déployée (« Trois hymnes primitifs » comptent de quatre à sept versets courts). Sa langue économe et sûre procède par alinéas rapides : le poème semble prendre le statut d'exergue indéfiniment renouvelée. À l'inverse de ces inscriptions, et de ses *Peintures* (1916) auxquelles il travaille à la même époque, les *Odes* (1922) sont définies avant tout par leur auteur comme des chants, « non point affichées sur des pierres ; – et la peinture même est trop lourde pour les illustrer ». Chant est alors synonyme pour Segalen d'« élans temporaires et périssables » et de « gonflements impétueux ». Comme Claudel, il lie la poétique de l'ode à la fugitivité et à l'émotion d'un langage enivré et débordant. Située du côté de l'excès, l'ode se consume avec lui. À la différence de la stèle qui fixe, elle est passage. Du côté de l'Ode comme du côté de la Stèle, en prenant le parti du mouvement ou de la fixation, Segalen se dégage de l'esthétique symboliste : comme nombre de ses contemporains, il continue d'exprimer dans ses vers une soif mystique, mais il a recours pour la dire à des formes nouvelles.

Autre voyageur cosmopolite, Valéry Larbaud ira chercher hors de France, dans la manie déambulatoire comme dans la langue, le sentiment du neuf. Ce poète

relativement méconnu et marginalisé, fils fortuné d'un pharmacien ayant découvert et exploité à Vichy la source Saint-Yorre, conjugue étonnamment la maladie (une hémiplégie fera de lui un invalide pendant vingt ans) à l'échappée cosmopolite, le voyage en train de pays en pays et le voyage en chambre de livre en livre. À ce titre, on pourrait le percevoir comme une vivante incarnation des efforts fournis par la poésie du XXe siècle commençant pour sortir de la chambre symboliste. Introducteur de Joyce en France, traducteur de Coleridge et surtout de Whitman qu'il découvre dès 1899, il mélange le prosaïsme américain aux élans lyriques que lui dicte sa sensibilité. Il accède par là dans *Les Poésies de A.O. Barnabooth* (1908 et 1913) à une écriture désaffublée où le ton de la conversation se mélange à l'effusion « quotidienne et prophétique ». C'est alors l'horizon même de la poésie qui paraît se rouvrir, par le biais du prosaïque, entendu non plus comme une chute ou comme une tache, mais comme une inscription dans le réel et une participation à la vie ordinaire. Larbaud rejette le poème comme objet à part, survalorisé, idéal, détaché des faits ordinaires de la vie :

> Assez de mots, assez de phrases ! ô vie réelle,
> Sans art et sans métaphore, sois à moi.

Sa voix poétique se démultiplie et s'impersonnalise. Larbaud parle de « borborygmes » pour identifier cette parole directement liée aux mouvements du corps même. Il inaugure la « poésie du monde entier » qu'illustrera après lui Cendrars. Dans son œuvre, comme chez Claudel, Segalen ou Perse, une mobilisation linguistique va de pair avec une mobilisation géographique. Tout se passe comme si entre 1898 et 1913, le monde même s'était élargi, ou simplement accéléré (le premier vol en avion ne date-t-il pas de 1903 ?) : appelée par de plus vastes horizons, la poésie y a puisé, pour le moins, un nouveau rythme.

La querelle de l'ordre et de l'aventure (1913-1924)

Par paliers et impulsions, le nouveau siècle sort de l'ancien. Il lui faut affirmer une identité propre. Les manifestes traduisent ces efforts de démarcation répétés, en vérité souvent tributaires d'héritages plus ou moins bien assimilés. Il semble ainsi que dans les années 1900 on entende craquer les jointures de la poésie : elle *travaille* de l'intérieur, comme on le dirait d'un matériau soumis à de rudes pressions, car il lui faut aussi bien reconnaître sa tradition que s'ouvrir de nouveaux horizons. Une œuvre comme celle d'Apollinaire porte témoignage, jusque dans sa diversité formelle, de ces forces contradictoires. Les rhapsodies cendrarsiennes ne sont pas non plus étrangères à cette espèce de querelle intestine qui se joue jusque dans l'appréhension par le poète de son propre moi, entre le côté de la tradition et celui de l'innovation. Ce sont également, dans une perspective plus large, les figures et les tendances à l'œuvre entre 1913 et le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) qui

expriment ce partage : entre le classicisme de Valéry et le modernisme de Cendrars, entre l'affirmation claudélienne ou persienne de la hauteur de la poésie et les jeux fantaisistes de Paul Fort ou de Max Jacob... Des réponses parfois diamétralement opposées sont ainsi apportées à la question de la définition et du sens de l'expérience poétique, en un temps dont il ne faut pas oublier qu'il vit s'ensevelir dans la boue des tranchées de Verdun les rêves de Progrès et de Fraternité qui avaient tant inspiré les idéologues du siècle antérieur. À ce désastre même, la réponse de Valéry écrivant laborieusement *La Jeune Parque* pour dresser un barrage « contre l'océan du charabia » n'est nullement la même que celle d'Apollinaire chantant à Lou de « beaux obus en fleurs ». Que le poète prenne le parti de dire la réalité moderne dans ses vers, ou s'en détourne, toujours est-il qu'un nouveau *lyrisme de l'objet* apparaît au début du XXe siècle. Ce lyrisme rompt avec l'effacement symboliste qui, à la suite de Mallarmé, prônait la suggestion en lieu et place de la nomination. Le symbolisme avait choisi de ne connaître que des objets éthérés, allégorisés, irréalisés. Les premières réactions étaient venues du côté de Verhaeren qui, dans ses *Villes tentaculaires* (1895) et ses *Forces tumultueuses* (1902), faisait une place au lyrisme de la ville et de la vitesse. D'autres comme Claudel ou Larbaud avaient suivi. Mais c'est le futurisme, lancé par Marinetti en 1909, qui, en Europe, théorise de la manière la plus provocante cette rupture et cette nouveauté.

FUTURISME ET ESPRIT NOUVEAU

« Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse » écrit Marinetti dans *Le Manifeste Futuriste* que publie le Figaro du 20 février 1909. Une « automobile rugissante » lui apparaît plus belle que la *Victoire de Samothrace.* Il valorise alors le lyrisme comme « la faculté très rare de se griser de la vie et de la griser de nous-mêmes ». Poussant le culte de l'énergie jusqu'à l'exaltation de l'agressivité, voire de l'agression, il en vient à prôner la destruction de tout ce qui relève de la tradition au nom de la seule modernité : « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. » Affirmant que dans le monde moderne « l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice », Marinetti finira fasciste. Provocateur, le futurisme se pose résolument comme « anti-tradition ». Il célèbre ce qu'il appelle le « lyrisme synthétique » ou le « lyrisme de la matière » qui n'est encore, sous sa plume rageuse, qu'un slogan vide. Toutefois, déjà, une prosaïsation du sujet entend répondre ou répliquer à l'ancienne poétisation de l'objet. Prônant un style orchestral capable d'embrasser la vie de la matière et d'en exprimer la circulation, le futurisme invente, par exemple, « l'adjectif sémaphorique » qu'il substitue à l'adjectif qualificatif, « comme un disque ou un signal qui sert à régler l'élan, les ralentissements et les arrêts des analogies en vitesse. »

La nouvelle poésie française qui apparaît dans les années 1913 n'est pas sans rapport avec le futurisme, mais elle se démarque de ses excès. André Salmon ne voudra voir en lui qu'un « *Opera buffa* prétendant au *serioso* ». Également hostile à de tels débordements, Apollinaire se montrera à la fois attentif à ce mouvement et

très critique à l'endroit de ses excès terroristes et déclamatoires. Plus subtilement, l'œuvre de cet autodidacte amateur de livres rares, devenu le porte-drapeau de « l'esprit nouveau », se partage entre tradition et modernité, ordre et aventure. Son texte le plus significatif du renouveau poétique, « Zone », décrit ou constitue en vérité un entre-deux, entre vers et prose, comme entre tradition et nouveauté. *Alcools* est partagé entre des poèmes réguliers où l'inspiration élégiaque use volontiers du rythme mélodieux de l'octosyllabe, et des pièces plus résolument modernistes dans leur valorisation du vers libre. La figure poétique d'Apollinaire est à l'image de cette charnière que son œuvre va représenter. On y entend boiter l'identité jusqu'en son nom : Guillaume Albert Wladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitsky. Il appartient au nom mythique de fédérer ce cosmopolitisme à la façon d'un mot-valise. Un surcroît de prénomination comble un défaut d'identité. Homme de peu de poids, le poète se désigne comme une ombre : « Va-t-en errer crédule et roux avec ton ombre » (« Le Larron »). Le mot « ombre » est un de ceux qui reviennent le plus souvent dans « Alcools » : il figure le peu de consistance et d'identité du sujet. Mais ce piéton boiteux du siècle nouveau va travailler à « extraire le futur le plus audacieux de la substance la plus classiquement mythologique », ou, à l'inverse, de faire entrer dans la poésie les réalités les plus neuves ou les plus prosaïques du début du XXe siècle (hangars de Port-Aviation, publicités et sténodactylographes...). Refusant toute hiérarchie poétique, il prend le parti du quotidien ; « on peut partir d'un fait quotidien : un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers » affirme-t-il dans sa *Conférence sur l'Esprit nouveau.* Cette singulière provocation fait de la chute même du poétique le principe de son ascension. Le mouchoir qui tombe peut être assimilé au sentiment, ou à l'intrigue tels qu'ils sont délibérément ramenés à la banalité la plus grande. Dans « Vendémiaire », Orphée devient Ixion, celui qui étreint et féconde les nuées, défie la divinité et produit des illusions. Et c'est alors la cheminée qui féconde les cieux, c'est le réel qui concrétise, accomplit la fable. Pour Apollinaire, « La fausseté est une mère féconde ». Il ne s'agit pas de rêver ou de représenter un monde idéal, mais de révéler la beauté proprement poétique de l'univers terrestre. Un autre mythe revient sans cesse sous sa plume, celui d'Icare, lui aussi désacralisé par la modernité : dans « Zone », il propose un portrait du Christ en aviateur.

Si la longue « querelle de l'ordre et de l'aventure » anime la poésie d'Apollinaire, il y apparaît également un travail sur la temporalité lié au sort même du sujet lyrique. On y voit se côtoyer des poèmes où la temporalité reste relativement simple ou n'est que légèrement perturbée par la rétrospection, et des poèmes où la simultanéité des temps, des lieux et des voix paraît défaire définitivement l'unité de perception ou de méditation (« Les Femmes »). *Calligrammes* systématise, en 1918, deux types de poèmes nouveaux, le calligramme et le poème-conversation. C'est alors aussi bien l'œil que l'ouïe modernes qui se trouvent valorisés, par des textes lorgnant vers la peinture et les affiches, ou rapportant des bribes de conversation retranscrites sur la page. Le lyrisme visuel développé dans *Calligramme* va proposer une écriture, une spatialisation, voire une picturalisation du sentiment lyrique : simultanéisme, bribes de conversation dans « Lundi rue Christine ». Déjà, dans *Alcools*, « Vendémiaire », poème clé par son ampleur et sa place, faisait entendre

polyphoniquement une atmosphère d'ivrognerie universelle célébrant le premier mois de l'année révolutionnaire. Les voix du monde y prenaient le pas sur celle du poète ivre de boire « tout l'univers » : une série de prosopopées y font fusionner des voix venues de Bretagne, du Nord industriel, du Sud, de l'Est et qui se fondent en un lieu (Paris) et une parole, celle du poète (« je suis le gosier de Paris »). En lieu et place du poète, « écho sonore » cher à Hugo, ce poète gosier ivre voit sa propre identité vide capable d'accueillir les articulations les plus diverses.

« Vendémiaire » et « Zone » d'Apollinaire ne sont pas sans similitude avec *Les Pâques à New York* de Blaise Cendrars. Publiées en 1912, elles aussi en vers libres dépourvus de ponctuation, les *Pâques* expriment la solitude errante, la détresse morale du poète dans une grande ville étrangère et son appel à Dieu, sa tentation du religieux, sa communion avec l'humanité anonyme des émigrants, la foule des pauvres et des réprouvés de toutes races dont il endosse la souffrance et fait parler les voix. De même, les recherches d'Apollinaire dans le domaine du lyrisme visuel entrent en correspondance avec *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, long poème illustré de géométrismes colorés de Sonia Delaunay, qui est édité pour la première fois, en 1913, sur un dépliant de deux mètres de long. C'est, simultanément, un poème dont le mouvement se rapproche de celui de la narration, et un objet d'art, fait pour la lecture et pour l'œil. Il nie la fermeture du livre et le découpage du texte, au profit d'une visualisation globale et colorée du trajet poétique lui-même, à la façon d'une affiche. Cendrars poursuivra ses recherches en matière de « lyrisme visuel » avec *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919) et *Kodak-Documentaires* (1924), où se recueillent des bribes de faits-divers issus des journaux ou de la TSF. La poésie se présente alors résolument comme une parole débordée autant que débordante, et qui ne peut ni dire tout ce qu'elle voudrait dire, ni aller au bout de la trajectoire qu'elle voudrait accomplir. Le parti pris de prosaïsme qui gagne alors la poésie traduit l'excès des perceptions et des sensations nouvelles qui sollicitent le regard du poète sans que son discours puisse les ordonner comme naguère. Pour Cendrars, « la littérature fait partie de la vie. [...] Vivre n'est pas un métier. Il n'y a donc pas d'artistes. [...] Toute vie n'est qu'un poème, un mouvement ». Son écriture instaure un nouveau rythme, très syncopé, proche du jazz, avec percussions et coups de klaxon. Elle prend appui sur des répétitions au niveau phonétique, mais également sur les rapprochements de termes appartenant à des registres très différents au plan sémantique. Le modèle ultime du sujet lyrique polyphonique serait alors l'orchestre de jazz. Comme le poème, le « moi » est rhapsodique : fait de morceaux, de motifs et de thèmes repris à intervalles précis.

FANTAISIE ET GRAVITÉ

Faute de pouvoir unir, comme naguère les romantiques, dans le foyer ou la diction d'un « émoi central » des perceptions et des sensations désormais trop accélérées, nombreuses et décousues, les poètes du début du siècle puisent souvent dans la fantaisie des ressources permettant à la fois de formuler et de déjouer leur vertige. Ainsi Apollinaire court-il après son identité de bâtard à travers une kyrielle de

fictions anciennes qu'il réécrit à sa façon (Merlin dans *L'Enchanteur pourrissant*, Orphée dans *Le Bestiaire*). Il dessine une nouvelle figure du poète : ni le maudit à la manière d'Arthur Rimbaud, ni l'homme de Lettres à la façon de Mallarmé, mais l'artiste marginal, l'homme de la bohème artiste et fantaisiste, le journaliste du temps qui passe, un être émancipé, dépourvu d'appuis stables, créateur de mythologies modernes, une ombre voleuse de feu. Ni « promeneur solitaire » à la suite de Rousseau, ni « rôdeur parisien » dans l'ombre inquiétante de Baudelaire, il est le « flâneur des deux rives » (titre sous lequel il a regroupé en 1918 certaines de ses chroniques), hésitant entre l'ordre et l'aventure, comme entre rive droite et rive gauche, et prônant par là un certain dilettantisme. Volontiers il se dépeint en saltimbanque, bohémien, arlequin, enchanteur :

Je viens ici faire des tours
Où joue son rôle un talisman
Mort et plus subtil que la vie.
(« Les Collines »)

Ce « flâneur des deux rives » est lesté d'une culture d'autodidacte très singulière, issue d'une brocante livresque. Il manifeste un goût prononcé pour le mot rare, à la façon des décadents (« pihis », « hématidroses »). Il use des archaïsmes médiévaux, des dialectalismes et des mots forgés. Fantaisiste, il affectionne le calembour, la provocation (allant jusqu'à faire de la Tour Eiffel une bergère).

Si nécessaire paraît alors ce recours à la fantaisie qu'une espèce de groupe, plutôt un réseau d'amis, se constitue en 1912 comme « école fantaisiste ». S'y retrouvent, entre autres, Francis Carco et Tristan Derème qui se réclament volontiers des *Contrerimes* (1921, posthume) de Paul Jean-Toulet. Cofondateur avec Paul Fort de la revue *Vers et prose* (1905), puis défenseur, avec Apollinaire, de « l'Esprit nouveau », André Salmon va lui aussi chercher dans le quotidien proche des occasions de s'émerveiller et de faire valoir une écriture virtuose et badine. Il publie tour à tour *Féeries* (1907) et *Calumet* (1910). Mais, plutôt que la fantaisie, c'est, après une période de silence, l'histoire meurtrie de son temps qui lui inspire ses textes les plus accomplis (*L'Âge de l'humanité*, 1921). Une évolution comparable est vécue par son ami Max Jacob : il commence par faire du jeu de mot un principe d'écriture en usant de la répétition et du glissement sémantique pour produire des effets incongrus dans *Le Cornet à dés* (1917). Puis, rencontrant « son Ange » en 1909, il se convertit au christianisme. Trente ans plus tard, arrêté par les nazis, il mourra au camp de Drancy... La fantaisie, en vérité, n'avait qu'un temps : elle rhabillait de légèreté les angoisses et conjurait les menaces proches... Moins abandon que construction, elle prend, comme le lyrisme, la forme d'une « inconscience surveillée » : *Laboratoire central* (1921) manifeste jusqu'en son titre le souci d'entendre le poème comme un objet travaillé et construit. Et si le poète tire parti des matériaux que lui livrent ses rêves, c'est encore pour élaborer à partir de ceux-ci des objets qui tiennent à distance aussi bien la poésie trop sérieuse que l'hétérogénéité à laquelle la conscience doit se confronter. Le poète fantaisiste semble alors illustrer ce mot de Freud : « Regarde ! Voilà le

monde qui te semble si dangereux ! Un jeu d'enfant ! » *(Le mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient).*

Ami de Max Jacob, Jean Cocteau inscrit lui aussi son œuvre sous le signe de la fantaisie et de l'inventivité. Dilettante et polygraphe doué, il verse dans tous les genres : théâtre, poésie, critique, romans, dessin, décoration, chorégraphie, cinéma, poteries, mosaïques, vitraux... Il en vient à incarner une espèce d'ébriété brillante, et illustre une sorte de mystique de l'inspiration généralisée, un culte de l'immédiateté et de l'originalité à tout prix. La postérité a retenu sa manière d'être désinvolte, saugrenue, non-conformiste, sa silhouette d'équilibriste ayant le goût de la provocation, du scandale et de la mystification. Moderne par son usage du vers libre, sa vitesse, son parti pris de l'image, il fut également ce moderniste militant qui donna en 1917 *Parade* aux Ballets russes (avec Picasso et Éric Satie), ou qui organisa la première manifestation du « Groupe des six » auquel est dédié l'un de ses premiers textes, « Vocabulaire ». Cocteau le protéiforme occupe une place charnière : il fait ainsi figure de « passeur » de la nouveauté musicale, picturale, poétique, chorégraphique et cinématographique des années 1920. Sa poétique se résume par une formule : « Je décalque l'invisible. » Désireux de communiquer au lecteur le « sens du mystère », Cocteau présente ses œuvres comme des « documents réalistes d'événements irréels », des sortes de reportages lyriques où l'irrationnel est pris sur le vif. Il allie alors volontiers, comme Apollinaire, la modernité et les archétypes. Il constitue dans ses textes une sorte de bric à brac, à la manière de Chagall, où la mythologie intemporelle se conjugue aux objets les plus neufs du siècle. *La voix humaine* (1930) utilise le téléphone, tandis que la traversée du miroir, dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921), s'accomplit par le truchement d'un appareil photo... Mais ces traversées de l'irréel demeurent contrôlées et joueuses. Cocteau, comme Jacob, demeure toujours attaché à une certaine forme de clarté. Il excelle dans la ruse et le dérapage contrôlé. Le propre du poète est à ses yeux de se mouvoir dans des zones intermédiaires, entre réel et irréel. Passant et passeur, l'Orphée moderne autorise des échappées surprenantes vers la gratuité du merveilleux.

Autrement réservé fut Pierre Reverdy, qui lui aussi accompagna, aux côtés de Max Jacob et d'Apollinaire, la naissance de l'esprit nouveau, avant de s'écarter du monde et de se retirer, en 1926, à l'Abbaye de Solesmes, non sans avoir donné, dès 1918, dans *Nord-Sud*, la définition de l'image sur laquelle s'appuiera le mouvement surréaliste. Figure charnière, plus ou moins coincée entre l'avant-garde cubiste de « Nord-Sud » et le début du surréalisme, Reverdy est avant tout un poète de l'ascèse : « la valeur d'une œuvre est en raison du contact poignant du poète avec sa destinée » écrit-il dans *Le Gant de crin* (1927). Du modernisme qui est le sien, de sa proximité avec les géométries du cubisme, sans doute convient-il de retenir d'abord la rigueur, en lieu et place de la fantaisie, le souci d'une exacte mesure de la situation réelle de l'homme et du poète : « Je ne me sens pas planté dans le sol, non plus que je ne suis dans les étoiles. Seulement par-dessus les toits » écrit-il dans *Le Livre de mon bord* (1948). Aux *Calligrammes* d'Apollinaire qui voudraient dessiner ou représenter directement les choses à l'aide des mots, s'opposent ainsi les constructions de *La Lucarne ovale* (1916), ou d'*Ardoises du toit* (1918), où le lyrisme de la réalité est avant tout une affaire de rapports et de rythmes. Le sujet

tend vers l'impersonnel : il s'efface, se retire à l'arrière-plan, laissant souvent la place à la pudeur et la réserve d'une troisième personne. Lucide, donc divisé, Reverdy reconnaît l'importance essentielle que prend l'émotion dans la définition de la poésie (*Cette émotion appelée poésie*, 1930-1936), tout autant que la nécessité où se trouve le poète de tenir à distance le pathos et le vécu : « Il faut se garder de l'émotion directe d'une émotion, d'un sentiment vécu » (*En vrac*, 1956). Ce faisant, il prend à la fois ses distances avec les élans lyriques de l'esprit nouveau et les dérèglements surréalistes. Il dessine une figure de poète exigeant, désireux de circonscrire son propre espace, avant tout soucieux de mesure et de vérité, qui n'est pas sans parenté avec celle de Paul Valéry.

SERVITUDE DE LA POÉSIE

Face aux audaces et aux provocations de « l'esprit nouveau » se dresse la silhouette solitaire du très classique Paul Valéry. Fantaisiste, certes, il sait l'être, au moins par virtuosité, et jusque dans ses vers. Moderne, ou moderniste, il l'est aussi, mais par l'agilité de son esprit, l'étendue de son questionnement, la rigueur de ses soupçons et son non-conformisme. Poète, il ne le sera guère qu'à son esprit défendant. Fasciné par le fonctionnement du langage et de l'intelligence, il se contentera de fabriquer des vers néo-classiques aux accents souvent surannés. Toute son œuvre est partagée entre une expérience du poétique comme clôture (œuvre achevée, parachevée, fermée au monde moderne, repliée sur l'étalon or de la beauté formelle, qui privilégie avant tout les valeurs de continuité et de modulation) et l'expérience de la pensée et de sa prose comme ouverture, discontinuité, fragmentation et relance perpétuelle, tout un monde de « mélanges », d'« histoires brisées », de « petites études » et de « mauvaises pensées », où l'emporte la « variété »... Poète malgré tout, par prétérition, et à son esprit défendant, Paul Valéry dessine une figure moderne d'intellectuel soupçonneux, tout opposée à la mythologie romantique des poètes prophètes ou à l'image des artistes saltimbanques, dandys ou maudits de la fin du XIXe siècle. Il inaugure un rapport autrement critique que ses prédécesseurs à la poésie, ses illusions, ses prestiges ou ses « charmes ». La violente crise de l'esprit de 1892 l'a conduit à relativiser la poésie. Il se dégage alors du mysticisme symboliste en prenant résolument parti pour l'intellect. Il cesse de faire de l'Art un absolu et entend restreindre l'écriture au statut d'activité de l'esprit parmi d'autres.

Composés pour la plupart entre 1889 et 1891, antérieurs à la crise de l'esprit dramatisée par la nuit de Gênes du 4 au 5 octobre 1892, les poèmes réunis en 1920 dans l'*Album de vers anciens* sont encore très largement d'inspiration symboliste. Ils constituent pour la plupart de petits tableaux précieux, mythologiques ou légendaires. Ils recherchent la féerie et l'enchantement d'une sorcellerie évocatoire héritée de Mallarmé. Baigneuse, fileuse, dormeuse, danseuse, les créatures que l'on y rencontre sont des incarnations très féminisées de la rêverie. L'abandon règne sur ces vers alanguis que menace l'épuisement de l'esprit fin de siècle. Comment sortir autrement que par la crise d'un esthétisme emprisonné dans ses jeux de

miroir, où ni les substances ni les formes ne parviennent plus à prendre corps ? La crise de l'esprit qui s'annonce est avant tout celle d'une écriture post-mallarméenne en décalage et porte-à-faux avec les exigences mêmes de la création. Il faudra à Valéry tout d'abord quitter la poésie et engager son procès, puis lui faire subir la morsure de l'esprit, pour en retrouver la raison d'être. De cette morsure, *La Jeune Parque* développe le drame. Retravaillant ses vers anciens à la demande d'André Gide et Gaston Gallimard qui souhaitent les lui voir réunir, Valéry se retrouve mis en présence d'une part de lui-même écartée ou enfouie, avec laquelle il se voit contraint d'engager un nouveau dialogue critique. C'est au sein de cet affrontement entre soi et soi que s'ébauchent, en 1913, les premiers rudiments de *La Jeune Parque.* Valéry ne s'en retourne pas alors au symbolisme de ses débuts, ni n'adhère aux audacieuses propositions de « l'esprit nouveau » : il élabore une posture singulière de poète *pur* pour qui la transparence d'un langage à la fois gratuit et essentiel favorise l'exercice de la réflexivité. Ce faisant, il ne trahit nullement les exigences de sa pensée, mais relaie et épanouit le travail matinal des « Cahiers ». Après s'être fait l'observateur assidu des phénomènes de l'esprit, il va concentrer son attention sur les possibles du langage et sur le « faire » particulier qui permet de les accomplir. La poésie tend à constituer une mise à l'épreuve des pouvoirs mentaux, puisqu'elle consiste en ce patient labeur au cours duquel le poète prend la mesure de ses « moyens ». L'activité poétique relaie le travail intellectuel là où il déclare forfait, vis-à-vis de l'inexprimable. Unissant l'intelligence à la sensibilité, sans sacrifier l'une ou l'autre, Valéry élabore une œuvre riche de figures où la sensualité plie et déplie le sens. Sa poésie tend à devenir une manière de considérer l'esprit à la loupe, de le mettre en scène et en situation lyrique autant que critique. Geste critique et geste créateur ne font plus qu'un, tandis que se dessinent, à l'horizon de ce travail, une poétique et une éthique de la patience.

La Jeune Parque a constitué en définitive ce labeur extrêmement exigeant qui dota Valéry de ses moyens d'écriture lyrique, tout comme l'exercice matinal des Cahiers l'avait pourvu de ses moyens intellectuels. *La Jeune Parque* est donc le pivot de l'œuvre poétique de Paul Valéry. Relais entre deux époques, ce texte lie une époque et une forme du « moi » à une autre, la poésie à la pensée. Saturé de versions, d'ébauches et de brouillons, il l'est également de sens : Valéry pratique une écriture de la surimpression. Ce très long poème aux accents raciniens met en voix une crise de l'esprit. Œuvre d'introspection, polyphonique et complexe, il fait entendre conjointement les différentes postulations et les divers moments qui agitent la vie de la conscience. Composé comme « un petit tombeau sans date – sur les bords menaçants de l'Océan du Charabia », tandis que grondent les canons de la Grande Guerre, et face au désert de l'esprit calciné de M. Teste, ce poème est le lieu du débat intérieur et du ressaisissement du « moi ». Le monologue qui prête voix à l'insularité d'une conscience permet aussi d'accueillir la substance sensible de l'être vivant et de son entourage. Il est à la fois le lieu du moi et l'espace verbal du monde perçu. Sa prise de parole est une veillée de la conscience en forme d'intime interlocution. Le discours est dramatisé par la multiplication d'exclamations, questions, points de suspension traduisant la tension de l'esprit. Active et mobile, la voix pousse le sujet à sortir de son univers de reflets. Elle l'expulse de la chambre où l'avait

enfermé l'esthétique fin de siècle. Elle s'articule à partir du vide, « seule avec diamants extrêmes » dans un monde sans dieux et sans hommes, où il s'agit de retrouver seul un sens à l'existence. De même, le moi est lui-même perçu comme un lieu obscur où le travail de la voix doit peu à peu amener du jour. Cernée par l'inconnu, la Parque sur son rocher est un vide qui aspire à se remplir : un appel d'être, un appel à être. Son tremblement de peur, de froid, d'effroi et d'angoisse, change la voix en frisson devant le vide, en soupir face à l'inconnu.

Paul Valéry formule clairement la filiation entre *La Jeune Parque* et *Charmes* dans une lettre à Alain du 4 janvier 1930 : « Charmes naquit ou naquirent de la Parque » (LQ, 184). L'hésitation quant au « nombre » du verbe (« naquit ou naquirent ») attire l'attention : c'est à la fois le livre qui naquit du précédent, et sa poétique, son esthétique, ses « charmes »... *Charmes* est en effet l'écho prolongé, et comme la résolution mélodieuse, des conflits de *La Jeune Parque.* Comme le suggère l'un des vers fameux du « Cimetière marin », *Charmes* opère ou parachève « le changement des rives en rumeurs », la métamorphose de la contrainte formelle en plaisir. Et il semble bien que ce recueil, considéré dans son ensemble comme dans ses parties, réitère à loisir le mouvement qui conduit de l'auto-examen et de la contrainte choisie, à la grâce de la forme et à l'oubli de soi dans une voix. L'expérience que ces poèmes ne cessent de redire et de revérifier est celle du passage de la forme au délice :

> Comme le fruit se fond en jouissance
> Comme en délice il change son absence
> Dans une bouche où sa forme se meurt
> (*Œuvres*, I, 148)

Il s'agit donc dans ce volume de la consommation même de l'acte de poésie, porté à sa maturité et sa plénitude. La forme est cette fois sensuellement goûtée : elle n'est plus essentiellement sentie comme travail et difficulté, mais comme récompense « après une pensée ». C'est là une écriture « toute ailée de confiance ». *Charmes* représente dès lors l'atteinte par Paul Valéry de son propre classicisme. Classique, ce volume de vers l'est par son inspiration lumineuse comme par sa pureté formelle et par la conjugaison de l'intellect et de la sensualité. Tandis que *La Jeune Parque* faisait une large place à la nuit, au sommeil, aux états les plus troubles de la conscience, *Charmes* est le triomphe apollinien du moment solaire. Là où le monologue s'organisait autour d'une figure centrale, d'un paysage et d'un temps étoilés en divers moments, il se découvre à présent un plus grand nombre de voix, de lieux, de moments, de situations. Tandis que *La Jeune Parque* accueillait la diversité dans la singularité, le mouvement de *Charmes* transporte l'unité de la vie de l'esprit dans une diversité de figures qui en font valoir des aspects et des moments. Classique, ce volume l'est enfin évidemment par son écriture élégante et sobre, toute de distinction et de subtilité. Il architecture un ensemble de formes rationnellement mesurées, à la manière de l'art grec. Il accomplit le règne du nombre d'or, de l'harmonie, et de la virtuosité technique : une manière de faire valoir la langue, d'exploiter les ressources de la prosodie. *Charmes* peut ainsi être lu comme une

célébration de la poésie à la fois dans les diverses circonstances qui la font naître et dans l'extrême variété de son univers formel. Autant qu'*Alcools* d'Apollinaire (auquel à maints égards il s'oppose), il fait figure de texte charnière où se reconnaît la transition entre deux siècles.

Aventures, révoltes et expériences (1924-1939)

Dans les années 1920, des œuvres majeures se sont imposées qui ont ouvert la poésie à de nouveaux horizons, de nouveaux rythmes et de nouvelles exigences. La guerre de 1914-1918 n'a pas coupé les ailes de l'esprit nouveau, mais profondément affecté l'ancien humanisme et radicalisé la révolte des poètes contre la société de leur temps. Quand en 1916 Tristan Tzara fonde à Munich le mouvement Dada, il s'en prend aux valeurs occidentales et il prône de pseudo-fêtes qui les nient et les tournent en dérision. Dès 1919, André Breton entre en correspondance avec lui et se persuade de la nécessité « d'un grand travail négatif à accomplir ». Cette même année, il fonde la revue *Littérature*, avec Aragon et Soupault, et rédige en collaboration avec ce dernier *Les Champs magnétiques*. C'est alors que commence véritablement le mouvement surréaliste qui s'identifiera définitivement avec la publication du *Manifeste* de 1924, année où paraissent également quelques textes majeurs, parmi lesquels *Le Libertinage* d'Aragon, *Mourir de ne pas mourir* de Paul Éluard, *Poisson soluble* et *Les Pas perdus* de Breton, et *Immortelle maladie* de Benjamin Péret. En décembre, le premier numéro de *La Révolution surréaliste* prend la suite de *Littérature*. Un *Bureau de recherches surréalistes* est bientôt créé, au 15 de la rue de Grenelle, « romanesque auberge pour les idées inclassables et les révoltes poursuivies » (Aragon).

Ces révoltes et ces « idées inclassables », d'autres, tel Henri Michaux, les poursuivent solitairement. L'œuvre d'Artaud, celle de Daumal, de Supervielle ou de Jouve en témoignent : l'entre-deux-guerres est en vérité moins un temps d'innovation que de recherches, de creusements et d'expérimentations appliquées à ressaisir une nouvelle figure du sujet lyrique et à fonder de nouvelles relations à la réalité et à la langue. Ce que le surréalisme systématise et exprime en termes révolutionnaires n'est après tout que la nécessité de mettre au jour les données mentales d'une nouvelle époque. Approcher « le problème d'être », selon la formule de Michaux, tel est alors le véritable enjeu de la poésie. Un aventurier de « l'espace du dedans », tel devient de plus en plus le poète, sans cesser pour autant d'être un aventurier du dehors ou du langage.

L'AVENTURE DU SURRÉALISME

Dans le *Manifeste* de 1924, André Breton définit le surréalisme comme un « automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée ». Il fixe

là une sorte de programme limite, de gageure à laquelle seuls tenteront véritablement de répondre, avec une efficacité mitigée, quelques textes d'écriture automatique. Mais surtout il veut alors définir autre chose qu'une école littéraire : une subversion assez radicale de la littérature pour la transformer en manière d'être. Révoltés par l'absurde boucherie de la Première Guerre mondiale, fécondés par la rencontre du mouvement Dada, les premiers surréalistes se constituent d'emblée en groupe : Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, rejoints par Paul Éluard et Benjamin Péret, constituent le noyau initial. Jalonnée de manifestes, de tensions, de querelles et d'exclusions, l'histoire de ce groupe est celle d'un mouvement qui, en définitive, se voulant révolutionnaire, et désireux de réaliser le vœu rimbaldien de « changer la vie », a inscrit *le lyrisme* et l'imagination au cœur de sa démarche. Il a extrait de la poésie quelque chose comme son principe actif pour l'ériger en valeur et pour le retourner contre les artifices formels. Il constitue aussi, à ce titre, une considérable entreprise de relecture de l'histoire de la poésie française : Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire (qui dès 1914, avait parlé de « surnaturalisme ») sont ses références principales. Il s'impose comme mouvement global, artistique et politique, soucieux de parvenir à une nouvelle définition de l'homme, voire à un nouvel humanisme. Il effectue une mise en relation, sans antécédent dans notre poésie, du singulier et du collectif : il emploie ses énergies à découvrir des ressources communes pour tous dans l'espace mental le plus secret et le plus singulier. Faute d'avoir pu véritablement accomplir le vœu d'une « poésie faite par tous », il a prêté à la notion de « mouvement poétique » une force et une originalité qu'elle n'avait jamais eues auparavant.

À la tête du mouvement, André Breton dresse sa figure de théoricien, de « pape » et de guide. Aucune des activités surréalistes ne lui reste étrangère. Seul ou en collaboration, il donne au groupe ses principaux appuis théoriques ; dans *Les Vases communicants* (1932), il analyse des rêves éveillés ; dans *Ode à Charles Fourier*, il fait l'éloge de l'utopie... Mais ses textes majeurs ne sont pas directement des poèmes, plutôt ces sortes de récits initiatiques en prose poétique que constituent *Nadja* (1928) et *L'Amour fou* (1937), deux quêtes d'identité à travers des « faits glissades » et des « faits précipices », deux célébrations du « hasard objectif », deux apologies de la rencontre amoureuse... Autour de lui, les figures vont et viennent, au gré des agitations et des exclusives théoriques ou politiques. Sans doute est-ce en Benjamin Péret que Breton trouve son compagnon le plus fidèle : ce libertaire intransigeant, doté d'un solide talent de polémiste, s'en prend violemment à l'Église et à l'armée (*Mort aux vaches et au champ d'honneur*, 1922), mais il célèbre également avec lyrisme la femme aimée dans *Je sublime* (1936). Quant à Philippe Soupault, surréaliste de la première heure et coauteur des *Champs magnétiques*, il joue un rôle décisif dans la fondation du mouvement. Mais, dédaigneux de la théorie et auteur de romans suspects aux yeux de ses amis, intéressé par tous les modes d'expression de son temps, il fait preuve d'une indépendance d'esprit qui le conduit à l'exclusion dès 1926. Autre pionnier, Robert Desnos, familier du groupe *Littérature* dès 1922, adhère lui aussi avec enthousiasme à son aventure. Virtuose du jeu verbal, il s'adonne à l'hynose avec une déconcertante facilité. Ainsi que l'écrit à son propos André Breton, il « parle surréaliste à volonté ». Particulièrement doué pour l'expérimen-

tation verbale et l'écriture automatique, il livre en 1930 dans *Corps et bien* l'essentiel de son expérience, au moment de quitter le mouvement et de se lancer dans l'aventure radiophonique.

Plus solide demeurera, aux côtés de Breton jusqu'en 1938, l'implantation de Paul Éluard qui trouve dans le surréalisme et le communisme à la fois des espaces où s'unifier et s'engager. Poète abondant, amoureux de l'amour qu'il identifie à la poésie, hanté comme nombre de surréalistes par le mythe de l'androgyne primordial, il célèbre la femme médiatrice, qui ouvre l'accès au monde. Fertilité du regard, la poésie comme l'amour constitue l'espace électif d'une germination de l'imaginaire et d'une fécondité verbale. Les titres de quelques ouvrages en témoignent : *Les Yeux fertiles, L'évidence poétique* (1936), *Donner à voir* (1939). Mais l'amour et la poésie sont aussi la source et le principe d'un engagement concret du poète dans l'histoire. Dans les années 1930 (surtout après son mariage avec Nusch), Éluard s'implique de plus en plus dans la lutte contre la montée du fascisme. En 1942, il adhère au parti communiste. « Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune », affirme-t-il en ouvrant sa conférence sur *l'Évidence poétique*, prononcée à Londres le 24 juin 1936, à l'occasion de l'Exposition surréaliste.

Même engagement double chez Louis Aragon qui pousse jusqu'à son point de rupture la tentative de faire reconnaître par les autorités communistes la vertu révolutionnaire du surréalisme : la publication du poème « Front rouge » (1932) l'écarte du mouvement dont il avait été l'un des pionniers. Ce poète à l'identité déchirée joue à multiplier ses masques et répond au désespoir par la virtuosité. Multiples, tels sont ses personnages, et telle est son œuvre : « Honte à qui trouve sa limite, à qui sa limite suffit », écrit-il dans *Les Poètes* (1960). Consommateur effréné de mots, il entend l'écriture comme un véritable *Feu de joie* (1920) qui tout à la fois détruit et fait renaître. Surréaliste de 1922 à 1932, communiste à partir de 1927 et jusqu'à sa mort, il est à la fois, comme Éluard, un poète engagé (*Le crève-cœur* en 1941, *Le roman inachevé* en 1956) et un chantre de l'amour (*Le fou d'Elsa*, 1963). C'est d'ailleurs dans la double proximité de l'engagement et de l'expression amoureuse que sa production poétique s'amplifie à partir de 1942. Tout occupé, comme Breton, à ne pas « laisser s'embroussailler les chemins du désir », Aragon est à la recherche d'un objet dans la rencontre unique de qui se fondent « l'ombre et la proie ». Car le premier mouvement de la démarche surréaliste, telle que la définit Breton, est « d'errer *à la rencontre* de tout ». Le poète vient à l'objet dans la double magnificence de l'attente et du hasard. L'objet, alors, n'est pas seulement donné, il est élu. Breton rapporte dans *L'Amour fou* (1937) sa découverte, avec Giacometti, lors d'une promenade au Marché aux puces, au printemps 1934, d'un « demi-masque de métal » et d'une cuiller en bois « dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle. » Breton relie ces deux trouvailles à l'état de désir des deux promeneurs : l'objet est venu combler en chacun une attente obscure. Il est trouvaille du désir même. La rencontre a donc un rôle « catalyseur » : elle assure la fusion de l'objectif et du subjectif. Elle permet que « la nécessité extérieure se fraie un chemin dans l'inconscient humain ». C'est à de tels cheminements que s'attarde également Ara-

gon dans « Le Passage de l'Opéra » (1924, *Le Paysan de Paris*) : il explore une mythologie moderne où les commerces familiers ouvrent sur l'inconnu et l'imaginaire. La même année, dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, Breton propose de fabriquer et de mettre en circulation « certains de ces objets qu'on n'aperçoit qu'en rêve » et qui sont les obscurs objets du désir. Chez les peintres, les sculpteurs et les photographes surréalistes, cet objet impossible n'a cessé d'être exalté : *ready made* de Duchamp, tasse en fourrure d'Oppenheim (1936), « Objet à détruire » de Man Ray, « Ultra-meuble » de Seligmann, « objets à fonctionnement symbolique » chers à Salvador Dali. Ces objets prennent le statut de métaphores oniriques et concrétisent le vœu d'une poésie véritablement « objective » qui se passerait des mots pour envahir le monde même.

MARGES ET PROXIMITÉS

Sur les marges du surréalisme, mais comme lui lançant un défi aux valeurs sociales et soucieux d'abolir la distinction entre corps et esprit, visible et invisible, monde physique et univers spirituel, s'inscrit le mouvement « Le Grand Jeu ». Principalement animé par René Daumal, Roger Vailland et Roger Gilbert-Lecomte, il est né au lycée de Reims en 1922, dans la tête de jeunes gens épris d'absolu. Des poètes s'y regroupent, entre 1928 et 1932, autour d'un projet de « Métaphysique expérimentale ». L'usage d'hallucinogènes, l'attention portée aux rêves constituent des vecteurs de cette recherche de l'unité. À côté des *Caves en plein ciel* (1927) et du *Miroir noir* (1938) de Roger Gilbert-Lecomte, qui restent largement tributaires de cet ésotérisme extrémiste et paroxystique, les ouvrages de René Daumal prennent une dimension plus large. C'est en 1936, deux ans après avoir rompu avec son comparse, que Daumal publie *Contre-ciel*, essai sur la création tout autant que volume de poèmes.

Des auteurs aussi différents que René Char, Georges Bataille, Antonin Artaud ou Jacques Prévert fréquentent un temps le mouvement surréaliste avant de dessiner au-dehors de lui une trajectoire qui s'écarte de ses partis pris les plus exclusifs ou provocateurs mais qui conserve le sens de la trouvaille, de l'image éruptive, ou la capacité de révolte développés à ses côtés. Un temps proche de Breton qui lui confie la rédaction du troisième numéro de *La Révolution surréaliste*, Antonin Artaud se voit exclure du groupe quand celui-ci s'oriente vers le militantisme politique. Mais cet éloignement tient surtout au caractère très solitaire de sa souffrance qui le conduit à subir avec une insupportable intensité ce que d'autres, à la même époque, voudraient atteindre par des moyens délibérés. Toute son œuvre est placée sous le signe de « la maladie de l'esprit » et de « l'impouvoir ». Elle s'élabore pour une large part à partir du refus de Jacques Rivière de publier des poèmes dans la *NRF*, et de la correspondance à laquelle ce refus donne lieu. Elle se pose comme le commentaire d'un défaut et d'une impuissance. *L'Ombilic des limbes* et *Le Pèse-Nerfs* (1925), tout comme les *Fragments d'un journal d'enfer* (1926) privilégient la réflexion sur la difficulté de l'expérience d'écrire. En proie à la division, Artaud est à la recherche de son identité sous les masques d'emprunt et les équivoques de ce

« théâtre de la cruauté » qu'est aussi l'écriture. Même quête d'identité chez Michel Leiris qui va un temps alimenter auprès des surréalistes son intérêt pour les ressources de l'onirisme et du jeu sur les mots (*Glossaire j'y serre mes gloses*, 1925-1939). Rendu en définitive célèbre par son entreprise autobiographique *(L'Âge d'homme, La Règle du jeu)*, il commence toutefois, dans les années 1920, par se reconnaître et se vouloir poète, après avoir rencontré André Masson et André Breton. Les poèmes de *Haut mal* (1943), la prose poétique d'*Aurora* (1946) et les volumes autobiographiques constituent autant d'essais à caractère poétique dévidant un même fil et répondant à un même souci, « se tenir planté en pleine poésie », « vivre poétiquement » en assumant les troubles et les divisions auxquels ne manque pas de donner lieu un tel parti pris. Notant ses rêves et « tenant certains d'entre eux pour des révélations », Leiris descend en soi comme dans une geôle ou un labyrinthe pour tenter de délivrer sa vérité cachée.

Que prétendait découvrir le surréalisme dans le rêve où Freud reconnaissait une « voie royale d'accès à l'inconscient », sinon la vérité même de l'être, quelque chose comme les clés de la vraie vie ? Pour André Breton, qui rassemble des récits de rêve dès *Clair de terre* (1923), l'homme est un « rêveur définitif ». L'écriture automatique entretient à la fois le fantasme d'un flux de langage pur, issu du plus profond, et l'espérance d'atteindre, hors du contrôle de la raison, le fonctionnement réel de la pensée, ainsi qu'un « certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ». Toutefois, il faudra à Breton consentir à reconnaître, dans *Point du jour* (1934), que l'histoire de l'écriture automatique est « celle d'une infortune continue ». Le surréalisme n'a pas trouvé dans le rêve et l'automatisme une vérité nouvelle, mais il a grâce à eux revitalisé l'ancienne mythologie de l'inspiration et élargi l'espace de la poésie. Il a fait de celle-ci une pratique plus aventureuse que jamais. Il a couronné la puissance démiurgique de l'imagination célébrée par Baudelaire, la figure du voyant précisée par Rimbaud, et l'apologie apollinarienne de la trouvaille. À la recherche d'une globalité et d'une continuité, il en a reconnu le principe dans le désir et le modèle dans l'amour. Mais il a également extrait du rêve son joyau le plus éclatant, « le stupéfiant *image* » (Aragon, *Le Paysan de Paris*, 1926) imprévu et jaillissant. « Les images les plus vives sont les plus fugaces » écrit Breton dans l'*Ode à Charles Fourier*.

L'ESPACE DU DEDANS

Là où les surréalistes se sont aventurés plus ou moins collectivement, d'autres ont développé solitairement, sans l'abri ou l'appui d'une théorie pouvant ouvrir l'issue apaisante de son systématisme, des œuvres dont l'inquiétude constitue le ressort le plus nécessaire. Si différents que soient des poètes tels que Jules Supervielle, Pierre Jean Jouve ou Henri Michaux, ils ont précisément en commun l'extrême singularité de leur quête et sa foncière indépendance à l'endroit des écoles et des mouvements. Comme celui de Paul Valéry ou de Saint-John Perse, leur exemple rappelle que l'expérience lyrique est avant tout une affaire de risque,

de trajectoire et d'exigence personnelle. « Moderne » est par excellence le poète qui applique ses efforts à rechercher dans le langage quelque chose comme un point d'équilibre, en y faisant l'épreuve de son défaut d'appuis, voire d'un irréductible déséquilibre. Ni l'idéologie, ni quelque théorie ne sauraient constituer pour lui un secours : c'est dans l'espace de l'écriture seule, et dans la remise en jeu de ses formes, qu'une « posture » juste est à même de se dessiner où les défauts et les contradictions les plus intimes trouvent à se formuler. Telle est bien la figure de Jules Supervielle qui, comme la plupart des poètes de son temps, s'est trouvé engagé dans la « longue querelle de la tradition et de l'invention ». Mais entre l'ancien et le nouveau, entre l'Ordre et l'Aventure, il n'a pas voulu choisir, s'établissant plutôt dans « l'entre-deux ». Son imaginaire d'orphelin né à Montevideo se loge entre deux mondes. Le lyrisme sentimental de ses débuts entremêle des influences étrangères : un peu de Parnasse pour la description, un peu de symbolisme pour le rêve éthéré, et beaucoup de musique verlainienne pour l'inflexion des « voix chères qui se sont tues »... Si limité soit-il, cet originel rapport à la poésie ne manquera pas d'infléchir la trajectoire tout entière de son œuvre qui tend vers un classicisme naïf. C'est dire qu'elle maintient jusqu'au bout un rapport à la tradition du vers et à sa mélodie ayant pour objet d'inscrire contradictions et déchirures dans une langue de la continuité qui les apaise. « Pour moi, avouera-t-il dans *Naissances*, ce n'est qu'à force de simplicité et de transparence que je parviens à aborder mes secrets essentiels et à décanter ma poésie profonde. »

À partir de *Débarcadères*, (1922), une autre dimension de Jules Supervielle apparaît : à côté des mètres rapides et de leur berceuse mélodique, une forme d'écriture ouverte vient dire l'ouverture, la dispersion, le prosaïsme et la nudité de celui qui trouve enfin dans le langage le moyen d'assumer son intime étrangeté. Lorsqu'il écrit des vers réguliers, Supervielle comble un vide, lorsqu'il écrit des vers libres il l'exalte. Il dessine alors son autoportrait en « gaucho », équivalent terrestre du marin, libre, barbare et brusque, dionysiaque, exténué, « hors venu », homme de pistes et de foulées, lié à l'élémentaire, « morceau d'avenir assiégé de toutes parts », délivré des « paysages manufacturés d'Europe, saignés par les souvenirs ». Le gaucho, c'est à la fois le verset et le sujet lyrique extraverti du nouveau monde. Débridé, dénudé, il disperse son identité dans cette nouvelle vitesse de prose qu'on appelle alors « poésie » au lieu de la rasséréner en l'installant dans le cercle protecteur des formes belles. Dès le premier poème de *Gravitations* (1925), la réouverture des horizons géographiques devient plus résolument celle du sujet lui-même. Lui qui fut ami de Michaux inaugure sa propre poétique des « lointains intérieurs ». Faisant alterner poèmes en vers libres et poèmes en vers réguliers, textes longs et textes courts, il s'établit résolument dans cet « entre-deux » qui est le lieu ou le non-lieu de « l'ubiquité » et de la « gravitation » poétiques. De ce « moi » devenu émoi, *Le Forçat innocent* (1930) revient curieusement creuser l'intime culpabilité. Au temps de la « gravitation » succède celui de la réclusion, comme si les systoles et les diastoles de l'existence et de l'écriture exigeaient un nouveau moment de repli et de concentration, sensible notamment dans un recours plus systématique au vers court. Cette nouvelle figuration du poète en « forçat innocent » fait de l'être désireux d'infini un condamné à la finitude à perpétuité. Or c'est précisément de cette condamna-

tion que le poète tire sa force. Après avoir tout d'abord protesté contre elle en faisant du langage le lieu où s'exaspérait l'expression de sa solitude, il se trouve peu à peu conduit à reconnaître que la finitude est précisément ce qu'il partage avec ses semblables : les « Amis inconnus ». L'amour même qui se lamentait de la séparation découvre en elle sa raison d'être. Il n'abolit pas l'écart, mais rapproche des « mains étrangères ». D'abord poète de la déchirure, puis de la co-appartenance, Supervielle devient de plus en plus poète de la relation et de l'échange. Dans *Les Amis inconnus* (1934), *La Fable du monde* (1938), *Oublieuse mémoire* (1948), il tend à inscrire dans une langue de plus en plus simple et transparente la connaissance qu'il a acquise de la contradiction et du défaut. La forme redevient plus classique, mais cette fois par adhésion à l'énigme même dont le vers libre avait permis d'exprimer l'évidence. En lieu et place de la plainte d'une origine perdue, Supervielle s'est donné les moyens de réécrire « la fable du monde » et donc de transposer dans la genèse même de la réalité sa propre acceptation de l'inconnu qu'il porte en soi. C'est, de bout en bout, aux antipodes des éclats surréalistes, d'un patient travail d'atténuation lyrique et d'apprentissage du consentement que son œuvre témoigne. Sans pathos, sans tours de passe-passe, elle est orientée vers un espoir et tend vers la clarté. Elle évolue positivement de l'entre-deux à l'ubiquité, de la plainte à l'articulation. Elle constitue un exercice d'initiation lucide à une condition fatalement limitée. Elle connaît la coupure, la distance, le leurre et l'étrangeté. Elle a nettoyé ses plaies et enterré ses morts sans en perdre mémoire. Elle ouvre la voie d'une parole et d'une existence plus denses. Elle déjoue les pièges de l'enfermement. Elle suspend un lien à une voix. Elle se penche « à la fenêtre du monde ». Elle entraîne avec elle « plus d'un être vivant ». Elle sait l'informulé, et c'est pourquoi elle parle.

Plus mystique, ténébreuse, difficile et déchirée, l'œuvre de Pierre Jean Jouve constitue elle aussi l'espace d'une quête personnelle très exigeante de vérité et de sens. Elle n'aboutit pas, comme celle de Supervielle, à l'atténuation lyrique des conflits qui l'alimentent. Elle les creuse et les exaspère plutôt, jusqu'à ériger la figure d'un homme solitaire « pleurant dans une âme ». Jouve conçoit la poésie comme « l'expression des hauteurs du langage » et comme un véritable exercice spirituel : « Une possibilité d'apercevoir le monde, l'espace d'une seconde, sous la lumière fulgurante de la révélation, et d'accéder au plan divin de l'amour d'où l'on regarde s'effacer les contraires dans la vanité essentielle aux choses de la terre. » En se dégageant à partir de 1925 de l'unanimisme qui avait influencé ses débuts, Jouve traduit par son évolution personnelle l'approfondissement même de l'expérience poétique de ce demi-siècle qui a d'abord trouvé dans le dehors un puissant excitant avant de se tourner de plus en plus durement vers l'exploration et l'expression sans concession des tensions et des conflits du dedans. La postface de *Noces* (1928) souligne ce drame nouveau qui prend conscience d'une chute et tente de rejoindre une *Matière céleste* (1937). Jouve regarde en direction de Baudelaire, Mallarmé, Hölderlin et Blake, plutôt que du côté de ses contemporains. Inscrite dans une perspective religieuse gnostique, travaillée par les fantasmes d'une sexualité trouble et profondément marquée par la psychanalyse, son œuvre est obsédée par le sentiment du péché. Là où les surréalistes perçoivent le désir comme une force

toute positive, Jouve y voit la raison d'un drame. Ainsi qu'il l'exprime dans l'avant-propos de *Sueur de sang* (1933), intitulé « Inconscient, spiritualité et catastrophe », il s'agit pour le poète de descendre au plus profond de l'espace du dedans, là où des « milliers de mondes » sont enfouis « que toute l'œuvre de l'homme avait été de cacher ».

L'ensemble de l'œuvre d'Henri Michaux, qui est venu à la poésie au début des années 1920, non sans d'extrêmes réticences, à partir de sa lecture de Lautréamont, consiste elle aussi en une périlleuse traversée de ce qu'il appelle *L'espace du dedans* (1945). « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie » affirme-t-il dans *Passages* (1950). Et c'est l'un de ses traits les plus remarquables que de nous parler de l'être, et donc de nous-mêmes, comme d'un territoire à explorer, d'un paysage dont l'apparente stabilité dissimule de minuscules ou spectaculaires événements. La plupart des titres des ouvrages de Michaux privilégient les notions de mouvement et d'exploration : excursions vers des terres ou des cultures lointaines dans *Ecuador* (1929) et *Un Barbare en Asie* (1933) circulations de toutes sortes dans l'espace de l'imaginaire dans *La Nuit remue* (1935) et *Au Pays de la magie* (1941), expériences des hallucinogènes dans *L'Infini turbulent* (1957) ou *Les Grandes épreuves de l'esprit* (1966), observations de cas de magie ou de folie dans *Les Ravagés* (1976), déplacements véhéments des signes picturaux dans *Par la voie des rythmes* (1974). Cette incessante mobilité – doublée d'une intense mobilisation – est le plus efficace remède que Michaux ait trouvé à sa vulnérabilité, son insatisfaction et son défaut d'être. L'homme, tel qu'il nous le présente (sous les espèces de son héros *Plume* [1930] par exemple) est une créature précaire, sans appuis, sans identité, livrée à l'aléatoire, jetée brusquement dans le monde où elle n'a pas sa place assurée, où elle doit sans cesse réapprendre à vivre et où il lui faut se protéger contre des forces adverses aussi bien que se préserver de ses propres démons et résister à la tentation de céder et de dormir. L'être de Michaux donne ainsi le sentiment d'une privation, d'une inadéquation foncière entre soi et le monde, d'une division intérieure intolérable. Il se trouve sans cesse aux prises avec une agitation intestine de figures contradictoires. Ce moi « en difficultés » s'effondre en lui-même. C'est celui d'un petit être au souffle court, aux muscles faibles, aux os fragiles : une créature chétive sujette à toutes sortes de vertiges et de métamorphoses, et qui va donc multiplier les mouvements et les passages pour tenter de se délivrer. Le style même de Michaux en témoigne : la vitesse permet d'échapper au mal. Évitant la glu des genres, le poète distribue ses « difficultés » en rapides scénarios de toutes sortes. Faute de pouvoir écrire « par des traits », dans une langue inventée dont la syntaxe et le vocabulaire lui seraient propres, il pratique l'art du court-circuit, de l'ellipse et de l'asyndète, pour tenir en respect « les puissances environnantes du monde hostile ». « Épreuves » et « exorcismes » à la fois, telle est l'écriture d'Henri Michaux, poète par hygiène plus que par vocation, et qui trouva dans la peinture, à partir des années 1950, un nouveau « périmètre de défense » et un nouvel espace d'« affrontements ». À l'instar de celle de son ami Supervielle, son œuvre évolue vers un apaisement, en empruntant « la voie des rythmes » et en dessinant de justes « postures » : le déplacement s'y fait à la fois dégagement et

éloignement, « disparition des disparités » au terme d'un processus qui a vu le sujet lyrique dresser l'inventaire de ses angoisses et de ses manques.

À l'épreuve de l'Histoire (1940-1950)

Les années 1920 et 1930 avaient vu la naissance du surréalisme, et, dans ses marges, le développement d'œuvres attachées à descendre profondément dans « l'espace du dedans », comme s'il incombait alors à la poésie d'interroger plus radicalement la question de la subjectivité, voire la définition même de l'homme. La décennie qui s'ouvre en 1940, douloureusement marquée par la guerre, pose à nouveau la question de la responsabilité du poète et de son engagement. Mais elle précipite également la « sortie » du surréalisme en réclamant un regard moins tourné vers l'exploration du continent intérieur que vers la réalité immédiate. Si elle permet à de fortes figures, comme celles de Saint-John Perse ou de René Char, de manifester hautement la valeur et la puissance du verbe, elle contribue aussi au développement d'écritures qui le désacralisent et qui entendent le rapprocher du quotidien le plus immédiatement simple ou douloureux. Jacques Prévert, Jean Follain, Jean Tardieu ou Raymond Queneau manifestent, chacun selon sa manière propre, ce nouveau prosaïsme, souvent soutenu par une réflexion aiguë sur le langage, et qui rompt avec le mysticisme surréaliste. Revenir aux objets, sans développer autour d'eux quelque mythologie de la « trouvaille », tel sera aussi le vœu de Ponge, de Guillevic ou de Jean Tortel, voire des poètes de l'École de Rochefort. À l'épreuve de l'Histoire, la poésie invente une nouvelle simplicité. Ce qui ne l'empêche pas de poursuivre par ailleurs son exploration des « lointains intérieurs » et de se poser en « expérience spirituelle », soit qu'elle s'alimente d'une inquiétude religieuse, comme chez Pierre Emmanuel, Jean-Claude Renard, Patrice de la Tour du Pin ou Jean Grosjean, soit qu'elle se contente de reprendre à la religion quelques-uns de ses motifs pour les adapter à sa quête d'un sens proprement profane, comme c'est le cas dans l'œuvre d'André Frénaud ou d'Edmond Jabès. La guerre ne représente pas seulement une épreuve qui se situe au-dehors ; elle constitue aussi un ténébreux dedans, ainsi que l'a fait valoir Jean-Paul de Dadelsen dans *Jonas* (1962, posthume) : « La baleine, dit Jonas, c'est la guerre et son black-out. »

Pendant la Seconde Guerre mondiale, à des titres divers, nombreux sont les poètes qui engagent à la fois leur action physique et leur plume dans la résistance : Paul Éluard est agent de liaison, Aragon participe à l'organisation sanitaire des maquis, René Char dirige un réseau sous le nom de Capitaine Alexandre... Comme Jean Cayrol ou Jean Cassou, Robert Desnos entre dans la résistance ; arrêté le 22 février 1944, il meurt en déportation, de même que Max Jacob et Benjamin Fondane. Certains créent des revues militantes : en 1939, Max-Pol Fouchet fonde à Alger la revue *Fontaine* qui travaillera à diffuser clandestinement des articles, des poèmes et des communiqués ; Pierre Seghers et Pierre Emmanuel animent à Avignon *Poésie 42* ; René Tavernier édite à Lyon *Confluences*, et Jean Ballard à Marseille

les *Cahiers du Sud.* D'autres, comme André Breton, Saint-John Perse ou Benjamin Peret choisissent l'exil. Les textes écrits et publiés durant les années d'occupation répercutent plus ou moins directement l'angoisse, la colère et l'esprit de résistance. Supervielle publie les *Poèmes de la France malheureuse* (1941), et Philippe Soupault l'*Ode à Londres bombardée* (1944). De retour de déportation, Jean Cayrol fait paraître *Poèmes de la nuit et du brouillard* (1946). La guerre inspire à Aragon les textes du *Crève-cœur* (1941). Renouant alors avec le vers régulier, il s'en explique dans *La Rime en 1940* (1940) ou la Préface aux *Yeux d'Elsa* (1942). Il s'agit à la fois pour lui d'affirmer la subsistance d'une tradition nationale et un nouveau départ. La guerre conduit vers une écriture que le poète souhaite lisible par tous.

Convient-il de mettre en question la valeur proprement poétique des œuvres dictées par l'engagement ? Le véritable acte de résistance du poète ne réside-t-il pas plutôt dans son maintien d'un rapport exigeant et difficile au langage, à l'instar de Valéry composant laborieusement « La Jeune Parque » tandis que le canon de 14-18 tonnait à Verdun, ou de Saint-John Perse œuvrant à « assembler aux syrtes de l'exil un grand poème né de rien, un grand poème fait de rien » (*Exil,* 1942) ? Le débat fut posé par la publication du cinglant *Déshonneur des poètes,* signé en février 1945 par Benjamin Péret, en réponse à *L'Honneur des poètes,* anthologie de poèmes de la Résistance réunis et édités clandestinement par Éluard en 1943. Selon Benjamin Péret, il n'appartient pas au poète d'entonner quelque « cantique civique » et nationaliste que ce soit, fût-ce contre l'oppresseur, non plus que de solder ses exigences, ses audaces et ses trouvailles formelles pour ravaler son vers dans l'ancienne prosodie au nom de la clarté accessible au plus grand nombre. Fustigeant ainsi le « fidéisme » de Loys Masson, le ton de « rengaine » d'Aragon et la « litanie civique » de Paul Éluard, il rappelle la poésie à son devoir et son horizon : arracher les masques, « combattre sans relâche les dieux paralysants », réveiller les consciences et demeurer « le véritable souffle de l'homme ». Ce sont alors, en vérité, quelques mois après la Libération, les deux figures du résistant et du sujet lyrique, un temps plus ou moins abusivement confondues, que sépare ce pamphlet. Seul *Fureur et mystère* (1948) de René Char aura su pour de bon les réunir, en ne cédant dans l'expression de son combat contre l'occupant aucun pouce de son territoire poétique propre, en adoptant une forme résolument aphoristique, offensive, économe et restreinte, et en intensifiant sa fureur au contact de la guerre au lieu de l'affadir. Violents, rapides, métaphoriques, solidement arc-boutés sur le fragment, le vers, ou le dense paragraphe de prose, les « Feuillets d'Hypnos » se dressent en bastion, s'enchevêtrent en maquis ou se creusent en caverne, pour abriter la vérité dans son exil, au plus près de son « infracassable noyau de nuit ».

RÉSISTANCE ET PUISSANCE DU VERBE

Pour René Char, « le monde de l'art n'est pas le monde du pardon ». Plutôt celui de la fureur et de la révolte. Issu du groupe surréaliste, ce résistant impose une figure de poète debout, « magicien de l'insécurité ». Son modèle est Orion, le chasseur aveugle, plutôt que le doux Orphée. S'il commence par l'écriture d'un

livre à trois, *Ralentir travaux* (1930), né de la collaboration avec Breton et Éluard, puis publie *Le Marteau sans maître* (1935), il s'éloigne bientôt du surréalisme pour chercher d'autres alliés substantiels, dans l'expérience du maquis, puis dans la proximité des peintres (Picasso, Miro, Van Gogh, Braque), des poètes (Rimbaud), des philosophes (Héraclite, Heidegger) qui lui sont chers. C'est durant la guerre que sa parole donne sa vraie mesure, car elle est en elle-même un combat, une épreuve, l'expression dynamique d'un conflit entre le réel et l'irréel dont la créature humaine et son langage sont le territoire. La poésie cependant est également *Commune présence* (1978) : toute singularité s'y offre en partage en même temps qu'elle s'y reconnaît et s'y affirme irréductible. La Sorgue et le mont Ventoux sont pour Char les emblèmes de sa fidélité. Enchâssée dans la terre de Provence, sa poésie salue les simples et les « transparents ». Depuis les premiers poèmes d'Arsenal (1927-1929) jusqu'à ses textes les plus tardifs, René Char fait entendre la même injonction :

Lors que la beauté naît détruite
Dans le blâme des yeux ouverts
Faites-vous l'otage du givre
Le jamais las du bien de vivre
(14 février 1982)

René Char et sa voix résident tout entiers dans cette affirmation souveraine d'une présence de l'homme au monde, jamais affaiblie par l'hésitation, mais puisant des ressources neuves de colère dans l'histoire ou d'attendrissement dans le monde proche. Rejetant avec mépris toute forme d'art qui ne réveillerait pas la vie, Char oppose à « la poésie courtisane » le « poème offensant ». Il fustige les lyriques qui ont « mauvaise haleine ». À tous les marchands de vessies et de lanternes, il répond hautement : « Je parle, homme sans faute originelle, sur une terre présente. » Son expérience passagère des fièvres surréalistes a accru son appétit sans l'exiler parmi les songes : les strates de nuit où il entreprend de forer décèlent de nouveaux joyaux (*La Nuit talismanique,* 1972), élargissent le monde, et invitent à répondre présent avec plus d'autorité : « Vivre devient, sous la forme d'un âpre ascétisme allégorique, la conquête des pouvoirs extraordinaires dont nous nous sentons profusément traversés mais que nous n'exprimons qu'incomplètement faute de loyauté, de discernement cruel et de persévérance. » Radicalement humaniste sera donc cette parole où colère et consentement s'appliquent de concert à maintenir l'homme sur la brèche. D'un côté, Char fustige tout ce qui fait de l'ombre à la vérité, de l'autre il exalte la beauté, sa « toute droite ». Il n'invoque aucun paradis, ne connaît de consolation que terrestre, et s'attache au plus simple, au plus immédiat, au plus quotidien. Pour lui, le présent parle « à fleur de terre ». D'où également son parti pris d'une écriture rapide : « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel. » L'aphorisme est la forme stylistique accomplie de cette poésie énergique et inaugurale orientée vers le futur : « À chaque effondrement des preuves le poète répond par une salve d'avenir. » Cette poésie porte témoignage, dans l'âpreté même de sa forme, d'une ferveur née de la coexistence, en un même temps dynamique, un même lieu étreint, de contradictions fécondes. Multiplier les éclairs sans les « arron-

dir », telle sera la tâche de cette poésie de l'éveil et des commencements où l'être apparaît sur le mode matinal de l'éclosion (*Les matinaux*, 1950) qui affirme ensemble sa vérité et sa beauté. Si l'on excepte les *Chants de la Balandrane* (1977), rares sont les recueils de Char qui retrouvent des rythmes amples, harmonieux et berceurs. Les titres mêmes de ses œuvres évoquent le morcellement, la discontinuité et la rapidité *(Le poème pulvérisé, La parole en archipel, En trente-trois morceaux, Feuillets d'Hypnos).* Cette fragmentation est intensité. La perception éblouie des choses, leur présence irradiante sur la page, font de chaque objet du monde comme « la moindre figure d'un principe ».

Tout opposé à la pulvérisation charienne est l'ample souffle lyrique qui anime les longs poèmes de Saint-John Perse. Pourtant ces deux poètes partagent la même exigeante conception du devoir du poète et de la noblesse de son art, voire une même solennité hautaine. Dès ses premiers recueils, Saint-John Perse place son écriture sous le signe de l'éloge (*Éloges*, 1911). Aucun de ses autres ouvrages ne démentira ce parti pris de hauteur du Verbe. Éloquente, savamment architecturée, sa poésie est un tissu serré dans lequel le monde se voit à la fois traversé et déchiffré (*Anabase*, 1924). Herméneute, à la façon des anciens prophètes, le poète est aussi ce prêtre qui célèbre et qui loue afin de lier à nouveau dans le langage l'homme au monde qui est le sien. Le lyrisme prend ici une dimension épique et collégiale pour chanter sur le mode héroïque les grands rythmes de l'univers. La poésie de Perse est traversée de créatures mythiques et elle assigne aux éléments naturels une valeur régénératrice : *Pluies* (1943), *Neiges* (1944) *Exil* (1944), ou *Vents* (1946). Lorsqu'il reçoit, en 1962, le prix Nobel, Perse définit la poésie comme mode de vie « intégrale » et « fierté de l'homme en marche sous sa charge d'éternité » et son « fardeau d'humanité ». C'est pourtant ce même poète qui, le 13 septembre 1909, quelques mois à peine après avoir publié ses *Images à Crusoé*, écrivait à Jacques Rivière : « Il n'y a rien à attendre de moi littérairement. » La hauteur même de l'idée qu'il se fait de la poésie le paralyse alors. Poète de la célébration, mais poète sans croyance, Perse se réfugiera, de son propre aveu, dans une « révérence aveugle et comme vitale » de la poésie qui ne lui importe en définitive que par son lyrisme, c'est-à-dire par « la libération de la joie ». Lyrique demeure celui qui aspire à outrepasser dans le langage ses propres limites, et qui se brûle les ailes en s'élançant vers l'absolu pour retomber toujours. Mais, aux yeux de Perse, ce qui fait le prix d'une telle impatience est justement son envolée, son absence de résignation, cette façon qu'a l'homme de se sentir exister plus vivement dans la déchirure, et de considérer la vie avec un regard infini faute de pouvoir considérer l'infini lui-même avec le regard d'un vivant. Le lyrisme a le pouvoir de résoudre les paradoxes dont il procède : il n'apaise pas mais exaspère les énergies, de sorte que « d'une tension entre réel et surréel, et de l'éclair d'une contradiction, naît la beauté fiévreuse, fille de la discorde » (« Préface aux *Poésies* de Léon Paul Fargue). « Bilingue entre toutes choses bisaiguës » (Vents), « litige entre toutes choses litigieuses », le poète est voué à l'équivoque ; c'est là le propre de son lyrisme exclamatoire, assailli du dieu », mais toujours occupé à cadastrer le champ de l'existence humaine. Ce lyrisme constitue non seulement une « Pratique de l'éloge », mais encore un développement de la situation critique dont il procède, voire une méditation globale sur ce que l'homme

peut et doit faire sur cette terre. D'*Éloges* à *Amers* (1957) et *Sécheresse*, le lyrisme persien continue ainsi jusqu'en sa maturité de « fêter une enfance » : il s'est donné pour tâche d'exprimer le maintien d'une aspiration, autant que de dénombrer et d'ordonner les choses, selon la visée la plus humaine, sur le mode exclamatoire, et en mobilisant pour cela toutes les ressources de la langue.

RÉALISME LUDIQUE ET SIMPLIFICATION LYRIQUE

Aux antipodes des partis pris de hauteur et d'hermétisme oraculaires qui sont ceux de Char ou de Perse, d'autres auteurs s'inscrivent dans la tradition d'une poésie résolument plus familière et joueuse, soucieuse de se tenir au plus près des réalités ordinaires de l'existence. L'histoire présente les pousse à se dégager définitivement des derniers relents mystiques du surréalisme et de formuler autrement le désir de « pouvoir tout dire ». Ils semblent alors entendre la poésie de manière extensive plutôt qu'intensive : loin de la cantonner dans le seul travail austère du poème, ils en poursuivent les expressions ou les virtualités à travers toutes les formes d'expression de leur temps et la désacralisent. Certains privilégient l'oralité et désaffublent résolument le langage : c'est le cas de Jacques Prévert qui publie *Paroles* en 1945 et *Histoires* en 1946. Rédigés pendant la guerre, ou tandis que se précisait sa menace, les poèmes qui composent ce volume s'en prennent aux diverses formes de l'oppression en adoptant souvent le parti d'en faire rire. Quelques-uns d'entre eux, mis en musique par Joseph Kosma (« Barbara », « Les Feuilles mortes »), remportent un grand succès. Ils disent les souffrances, les amours et les faits divers de la vie en désacralisant résolument la poésie. Cocasse, moqueuse, satirique, politique, l'écriture de Prévert est protéiforme, tout comme son activité de scénariste (auprès de Jean Renoir et Marcel Carné) ou son goût pour le collage. Dans *Hebdromadaires* (1972) il affirme que « la poésie, c'est un des plus vrais, un des plus utiles surnoms de la vie ». Ce propos, Raymond Queneau aurait pu y souscrire, même si son écriture apparaît plus élaborée et savante. Ne fut-il lui aussi désireux de « botter le train du langage », auteur de scénarios et de chansons ? Amateur de jeux formels, de philosophie et de mathématiques, ce fils de merciers havrais qui avait fréquenté le surréalisme entre 1925 et 1929 sera à l'origine, en 1960, de la fondation de l'*Ouvroir de littérature potentielle* (Oulipo) avec François le Lionnais : ses célèbres *Exercices de style* (1947) dont Les Frères Jacques feront un numéro de cabaret anticipent sur les futurs travaux de Georges Pérec et de Jacques Roubaud. D'une curiosité encyclopédique, il dirigera l'« Encyclopédie de la Pléiade » lancée en 1951. Élu en 1951 à l'Académie Goncourt, il avait été accueilli au collège de Pataphysique en 1950. Ce linguiste fantaisiste joue volontiers avec les formes fixes, tel l'alexandrin dans *Petite cosmogonie portative* (1950), ou le sonnet dans *Cent mille milliards de* poèmes (1961). Volontiers tourné vers le roman urbain, l'auteur de *Zazie dans le métro* donne une sorte de roman en vers (*Chêne et chien*, 1938) où l'humour, le burlesque et le goût du canular ne dissimulent pas une inspiration inquiète et sombre qui s'exprime pleinement dans *L'instant fatal* (1948). Désireux de donner à entendre le français réel « kiskose », il accueille l'argot, fabrique des mots-valises, invente le « néo-français ».

Dramaturge, essayiste, traducteur et homme de radio, Jean Tardieu est lui aussi un personnage protéiforme. Tandis que Raymond Queneau évolue sur les frontières du roman et du cinéma, il fréquente surtout l'univers du théâtre, « au carrefour du Burlesque et du Lyrique », et il y distribue sa quête d'identité dans des dialogues (*Monsieur monsieur,* 1951). Le jeu sur le langage de ce sorcier verbal amateur de brouillages et de tours de passe-passe est signe d'un vertige. Il exprime sa stupeur devant le monde. L'insolite est sous sa plume le signe de l'incompréhension. Tardieu est proche en cela de Michaux ou de Supervielle. Ses dialogues sont de véritables études de voix (*Une voix dans personne,* 1954), conduites jusqu'à l'épreuve du non-sens : « Parle ! Mais parle un langage inconnu. » Et quoi de plus étrange, en définitive, que la simplicité, dès lors qu'au lieu de recouvrir l'incompréhensible mystère de la vie sous des accumulations de métaphores, le poète s'attache à montrer les dessous du langage, ou à faire appréhender cette « absence inutile » dont semblent s'enivrer les choses qui nous entourent ?

Même parti pris de la simplicité et même étonnement devant la réalité chez le « tempéré » Jean Follain. Même sentiment du mystère cueilli au plus près de l'évidence. Un fait, un geste lui suffisent. Selon lui, « la finesse des choses donne sa noblesse à l'univers ». L'auteur d'*Usage du temps* (1943) et d'*Exister* (1947) compose de brefs poèmes très travaillés qui présentent la vie au quotidien (épicerie, quincaillerie, mendiante, servante...) afin d'en accueillir les événements et d'en appréhender la durée. Il voudrait « tout sauver par un verbe le plus exactement pur » (*Raison de vivre du poète,* 1963). Attentive à l'éphémère, sa poétique de l'étonnement le présente sous les espèces de l'éternel et du rite. Il nomme l'objet pour y délimiter un temps humain. Il fait valoir les concomitances et les paradoxes dont est tissée la réalité. Valorisant la simplicité de la présence contre l'évasion romantique et le parti pris des « expériences limites », il influencera profondément un poète tel que Jacques Réda qui écrira à son propos : « Même lorsqu'il nous livre une expérience de l'intenable, et pour autant qu'il nous la livre, le poète revient en réaliste occuper le milieu de la parole. »

UNE NOUVELLE SIMPLICITÉ

On a pu dire Jean Follain proche des auteurs de l'École de Rochefort qui entendit poser, dans les années 1940, « le problème de la vie dans sa nudité ». Cette École – plutôt, selon ses propres dires, une « cour de récréation « – réunit, en amitié, autour de René Guy Cadou, des auteurs tels que Jean Bouhier, Luc Bérimont, Michel Manoll, Maurice Fombeure et Jean Rousselot... « Reprendre pied sur la terre où nous sommes », tel est le vœu de ces poètes. Ce sera, plus largement, l'une des ambitions majeures de la poésie française de la seconde moitié du XXᵉ siècle. On en retrouve la marque jusque chez les contemporains (Robert Marteau ou Jacques Réda) et dans l'œuvre de poètes injustement oubliés comme Jean Philippe Salabreuil (*La Liberté des feuilles,* 1964). En prenant le parti du monde proche, voire des choses mêmes, il s'agit cette fois de parler de l'homme presque sans en avoir l'air, de le saisir par surprise tel qu'il peut être appréhendé à travers sa vie la plus

quotidienne, et en empruntant de tout autres voies que celles qui consisteraient à l'exprimer directement. De nouvelles poétiques, voire de nouvelles rhétoriques de la simplicité, trouvent ainsi à se formuler au sortir des « années surréalistes ». Dès 1947, Jean Tortel écrivait dans le n° 283 des *Cahiers du sud* qu'après « le feu d'artifice surréaliste », les poètes voulaient « constater l'univers. » Et c'est en phénoménologue que Francis Ponge procède à sa façon, quand, en pleine période existentialiste, il publie *Le Parti pris des choses* (1942), à ceci près que là où le philosophe fait jaillir le sentiment de l'absurde en venant buter contre la racine d'un arbre, le poète réinscrit l'objet dans le monde, et l'homme par son truchement. Comme Queneau et Tardieu, Francis Ponge ne manque pas de prêter une extrême attention aux ressources et au fonctionnement du langage. La question de *l'expression* mobilise toute sa réflexion. Mais il s'agit cette fois pour lui d'opérer une espèce de nettoyage de la situation lyrique, par un double retour vers les choses telles qu'elles sont et les mots tels qu'ils s'écrivent. C'est « le drame de l'expression » qui le conduit à délaisser le lyrisme subjectif pour « faire parler les choses » : « Lorsque je cherche à m'exprimer, je n'y parviens pas. Les paroles sont toutes faites et s'expriment. Elles ne m'expriment pas » avoue-t-il dans *Proêmes*. Dès avant 1930, il entreprend une quête qui aboutira au *Parti pris des choses*, synonyme pour lui de « compte tenu des mots ». L'homme habite deux univers simultanément, cette terre où il vit et la langue qu'il parle : « Le monde muet est notre seule patrie. Elle n'a jamais proscrit personne » écrit Ponge dans *Pour un Malherbe.* (1965). Les poèmes en prose du *Parti pris des choses* tiennent à la fois de la définition et de la description d'objets très familiers (pain, cageot, bougie, cigarette, orange), ou très élémentaires (faune et flore), dont il s'agit de constituer sur le papier des espèces de substituts verbaux en jouant sur les étymologies, les équivalences graphiques ou phonétiques, au gré d'une pseudo-*mimèsis* : « En somme, les choses sont, déjà, autant mots que choses et, réciproquement, les mots déjà, sont autant choses que mots. C'est leur copulation, que réalise l'écriture (véritable, ou parfaite) : c'est l'orgasme qui en résulte, qui provoque notre jubilation. » L'objet ainsi « réécrit » devient « objeu » et « objoie » : jubilation d'écriture, réponse proprement humaine à l'absurdité et à l'opacité du réel. Nourri par le prosaïque, le poème se change en *Proème* (1948), c'est-à-dire, aussi bien, en un lieu de préparatifs du poème ou en micro-récit du travail qui mène jusqu'à lui. L'évolution de son œuvre conduit Ponge à accorder de plus en plus de place au travail en cours, à ses pré-textes et à ses notes préparatoires, telles les « notes prises pour un oiseau » ou le « Carnet du bois de pin » réunis dans *La Rage de l'expression,* (1952). Il ouvre alors en grand les portes de son « atelier », sa « fabrique » (*La Fabrique du pré,* 1971). Il donne à lire ce qu'il appelle « My creative Method » (*Le Grand Recueil,* 1961).

Originellement proche de Ponge, auquel il a consacré une étude *(Francis Ponge cinq fois)*, Jean Tortel radicalise ses principales postulations : la résistance à l'effusion, le refus de tout objet métaphysique, la prise en considération du monde matériel. Son œuvre s'alimente en outre, comme celle de son aîné, d'une vaste méditation sur le vers et sur la langue, étayée par la lecture et l'étude des poètes préclassiques dont il apprécie l'équilibre, la modération, le souci du beau langage et la capacité à exprimer le bonheur humain dans sa relation avec les éléments naturels. Dans la

poésie de Tortel, le sujet n'est jamais posé préalablement : il se constitue vis-à-vis de l'objet, en le prenant anxieusement en considération et en l'interrogeant comme une énigme. Les choses sont pour le poète des « fables opaques », dont la compacité même inquiète. Elles demandent à l'homme qui il est, et le contraignent à rencontrer la langue. Il semble ainsi que pour Tortel tout objet soit de désir et possède un pouvoir de fascination comparable à celui de la femme aimée, *objet* des vœux et des soins de l'amour dans la langue classique. Ainsi désorienté et mis à l'épreuve, l'homme tient face à toutes choses un aléatoire discours amoureux, le *Discours des yeux.* À l'incertitude chaotique des apparences, Tortel réplique par le jardin, lieu jubilatoire, espace réconcilié, ordonné, arpenté, travaillé par la bêche et le plantoir. En ce jardin (Tortel s'est « terré » durant des années en Avignon), une relation charnelle avec le monde semble permise. Soulever des mottes, les briser avec un outil, opère un retournement comparable à celui que désire le poème : « dégager *cela* de son obscur », « faire réapparaître ce qui est enterré dans une nuit ». Ordonné, le jardin évoque en outre la relation pongienne que Tortel entretient avec la langue : toujours à purifier, émonder et « tenir ». Enfin, le « beau temps vert » qui règne en ce lieu entretient l'espérance et préserve l'éveil.

De même, pour Eugène Guillevic, le monde est toujours extérieur et dérobé à l'homme. Les seuls échanges qui soient permis avec lui ne sont ni lyriques ni enthousiastes, mais muets. De son angoisse, le poète tire une écriture très attentive à la matière des choses et leur opacité. Dès *Terraqué* (1942) et *Exécutoire* (1947), l'univers de Guillevic est de deux espèces : soit il se fige et glace la subjectivité dans la distance, soit il grouille et la menace. S'il parle, ce n'est que pour apprendre aux hommes comment mourir. Nul repos donc, nulle communion, nul ailleurs. Dépourvues de toute complaisance lyrique, les « Élégies » de Guillevic (*Étier*, 1979) constituent des épreuves de la solitude et du silence, de moindres paroles, où le poème va son allure la plus intime et inquiète :

« Peu de paroles
Car trop de paroles
Bouchent le creux
Et la résonance : adieu »
(*Inclus*, 1973)

Mais c'est précisément dans cette moindre parole que le poète inscrit l'espérance : celle d'ouvrir dans la langue les clairières des « rendez-vous durables ». À partir de *Carnac* (1961) surtout, la parole de Guillevic acquiert plus de sérénité. Le « Je » parvient à s'inscrire davantage dans le monde (*Du Domaine*, 1977). La lande bretonne, où souffle « un vent qui connaît la mer » est par excellence l'espace ouvert d'un départ vers l'ici. La Bretagne de Guillevic constitue en définitive une embouchure intérieure, « un territoire où tout se tisse ».

INTERROGATIONS SPIRITUELLES

Au « matérialisme » de Ponge, de Guillevic et de Tortel, on opposera sans peine le spiritualisme de quelques poètes qui furent leurs contemporains et qui lièrent très étroitement l'expression poétique au sentiment religieux. Aucun rapport apparemment ne rapproche « l'objoie » de Ponge et la *La quête de joie* (1933) de Patrice de la Tour du Pin, par exemple, qui définit son travail comme la recherche spirituelle de cette « Joie » qui accompagne chez les mystiques le sentiment de l'unité enfin atteinte. Pourtant, en empruntant des voies diamétralement opposées, c'est un même désir de *remise au monde* qui se formule sous l'une et l'autre plume. Nourri par la lecture de la Bible et des Pères de l'Église, La Tour du Pin adopte une écriture de facture classique qui tend vers le psaume. Quant à Ponge, il affirme que « la louange ou le parti pris sont une des seules justifications non seulement de la littérature mais de la Parole » *(Pour un Malherbe).* C'est dire combien la posture poétique, qu'elle soit ou non profane, demeure à la fois proche et distincte de la posture religieuse, et combien le poète moderne reste le chantre du langage avant d'être celui de quelque Église. Si Claudel ouvre en grand les portes du XXe en célébrant la « sainte réalité » avec un cœur catholique, ceux qui viennent à sa suite au milieu du siècle ne sauraient entamer d'aussi vibrants cantiques. Aussi nourrie soit-elle par la foi, l'œuvre de Jean-Claude Renard lie ainsi étroitement la poésie à sa critique. Les *Notes sur la poésie* (1970) en témoignent : le poète observe son travail et interroge sa nécessité. Il ne s'y livre pas naïvement, ni ne s'abrite derrière la croyance pour considérer que la parole lui est donnée. Depuis *Cantiques pour des pays perdus* que préface La Tour du Pin en 1947 jusqu'à *Dix runes d'été* (1994), la poésie de Jean-Claude Renard fait de la croyance même (où l'on croit voir d'ordinaire un système de réponses) un principe d'intensification du questionnement et de la recherche. Son écriture est réclamation et investigation, avant d'être célébration. Elle vise à faire advenir dans l'ordre rigoureux du langage ce dont le sentiment religieux formule l'aspiration. Autant dire qu'elle le filtre, le décompose et le passe au crible. Elle reconnaît que le monde excède ses apparences comme la langue de poésie excède ce qu'elle dit. À la croyance qui immobilise, Jean-Claude Renard oppose celle qui met en mouvement. Toute inertie l'oppresse. Le poète répète sur le papier le geste de l'Esprit qui est de « desceller la pierre ». L'éternité ici est d'abord affaire de désir, donc de finitude : relance du temps et réouverture de l'espace. La poésie est peut-être le seul savoir qui connaisse véritablement son impossibilité et qui poursuive cependant, malgré tout, en se sachant gratuit, risible peut-être, soucieux de dire et de chercher ce qu'il sait ne pouvoir atteindre.

Plus difficiles et conflictuelles encore sont les relations de Pierre Emmanuel ou de Jean Grosjean avec la religion. À la manière de *Jacob* (1970) aux prises avec l'ange, le premier est en lutte : il cherche une unité qu'il ne pourra atteindre et à laquelle le dialogue doit nécessairement se substituer (*Tu*, 1978 ; *Duel*, 1979). Depuis *Tombeau d'Orphée* (1938) et *Jour de colère* (1942), son œuvre abondante n'a cessé ainsi d'être placée sous le signe du conflit. Traducteur de la Bible et du Coran, le second

fut prêt de 1939 à 1950 et séjourna longuement au Moyen-Orient. Mais c'est aussi un Franc-Comtois très attaché aux réalités humaines et naturelles de sa province : c'est dire que sous sa plume le sentiment et la culture religieuse se conjoignent sans difficulté à l'expression de la campagne proche. Opposé à toute orthodoxie, Grosjean réinvente les grandes figures mythiques à sa manière. Loin d'écrire à partir d'un dogme, il se pose en témoin d'une dialectique universelle qui ne voit le Dieu redevenir soi qu'au-dehors de soi : « C'est devenu autre qu'il se voit devenir ce qu'il est » (*La Gloire*, 1969). Le don poétique prend son sens dans l'impossibilité de la créature à posséder. Il faut donner ce qu'on n'a pas. Telle est la règle, telle est la chance. C'est l'absence de Dieu qui fonde la croyance. La poésie contraint davantage à vivre qu'elle ne donne réellement à croire. Car elle offre au cœur de la langue l'exemple d'un système de relations mobiles, toujours renouvelées et d'une recréation du monde à chaque fois singulière.

LA POÉSIE COMME EXPÉRIENCE ET COMME RECHERCHE

Là où Jean-Claude Renard, Jean Grosjean, Pierre Emmanuel ou Claude Vigée poursuivent une quête dont la dimension proprement religieuse tend à s'atténuer et se complexifier par la prise en compte des réalités profanes, d'autres comme André Frénaud, Edmond Jabès ou Louis-René des Forêts conduisent une recherche profane qui emprunte volontiers ses images ou ses manières au discours religieux. C'est qu'ils ont pour adversaire et pour cible, dans le langage même, la *religiosité* telle qu'elle joue dans la tête de l'homme avec les images et s'en laisse abuser, changeant aisément en apparence d'icône ce qui n'est après tout qu'un effet de langage. S'il demeure en eux une sorte de ferveur agnostique, celle-ci ne saurait se satisfaire d'aucun mysticisme : elle applique son effort à prendre la juste mesure des limites et des insuffisances du langage. Sans doute est-ce à travers de telles expériences que se referment véritablement, dans la poésie du XXe siècle, les portes de l'au-delà naguère ouvertes par le romantisme, et que les symbolistes, puis les surréalistes, avaient encore cru pouvoir franchir. Si la poésie s'alimente d'un inconsolable désir, réclamant à cor et à cri l'absolu, ce ne peut être que pour enseigner à l'homme sa radicale finitude. Comment rester fidèle à cette voix qui réclame, en prenant à la fois conscience de sa nécessité et de sa déception ? Telle est la difficile question à laquelle essaient de répondre ces poètes.

Ainsi André Frénaud interroge-t-il l'absence de transcendance en reprenant souvent des termes issus de la Bible (*Il n'y a pas de Paradis*, 1962), ou en ayant recours à ses figures mythiques (*Les Rois mages*, 1943 ; *La Sainte Face*, 1968). Il retourne ainsi l'instinct religieux contre lui-même afin d'en montrer la doublure ; il repousse « la main des dieux » pour affirmer la dignité tragique de l'homme sur cette terre. Mais ce recours à de telles images chargées d'un puissant symbolisme lui permet surtout d'engager une réflexion critique sur la création poétique elle-même, en ce qu'elle tend à proposer à l'homme des exutoires à sa condition mortelle. Désirée et repoussée tout à la fois pour ses leurres, la poésie ne constituera jamais qu'une problématisation dramatique des contradictions dans lesquelles l'homme se trouve pris.

Elle mime l'obscurité à laquelle elle s'affronte, elle entretient avec sa propre et confuse origine des relations incestueuses. Elle n'est après tout qu'un mirage peut-être, mais nécessaire en ce qu'il produit une impression de « desserrement » dans l'instant où il se réalise. C'est parce qu'elle est elle-même le signe d'une religiosité cachée, un objet de foi et d'incrédulité, qu'elle a si volontiers recours pour se dire à des images issues des Évangiles. Hanté par le désir d'une « parole jumelle » ou d'une « bouche unique » qui lui permettrait d'échapper à ses contradictions, le poète doit pourtant reconnaître que la fêlure de son « inhabileté fatale » le constitue en propre. Il sait que la vérité et la nécessité du poème tiennent à sa vigilance.

Même épreuve de la contradiction chez Louis-René des Forêts dont la mince œuvre poétique développe une réflexion serrée sur le langage et ses tromperies. Vingt-deux années séparent *Les Mégères de la mer* (1967) et *Poèmes de Samuel Wood* (1988) : années durant lesquelles Des Forêts s'écarte de la poésie et se consacre pour partie à la peinture ainsi qu'à la poursuite d'une réflexion sur les vanités du discours et les illusions de la subjectivité, déjà entamée avec la publication de son roman *Le Bavard* (1946). Écrire, pour Des Forêts, c'est tout autant résister au langage que le reconquérir et réévaluer en lui des raisons de vivre (*Ostinato*, 1997). Crise, tel est le poème, quand il met le langage en scène et en question, et devient à la fois le lieu où un procès à l'illusoire est intenté, et où le parti pris de l'imaginaire persiste et signe, car « vivre et chanter c'est tout un là-haut » *(Poèmes de Samuel Wood)*. En développant sa propre parole par la bouche de cet autre imaginaire qu'est Samuel Wood, Des Forêts prête une figure objective à son intime division et tient à distance l'expression lyrique tout en lui permettant de s'articuler malgré tout. Il met à la fois en procès la poésie et sa propre identité. Il se pose simultanément en juge et en partie : « plaider pour soi et contre soi », « perdre et gagner à la fois sa cause », « en lutte contre le déni de soi ».

C'est également vers un tel dialogue que s'achemine l'œuvre d'Edmond Jabès (*Le Livre du dialogue*, 1984), au seuil de laquelle se situe la double épreuve du désert et de l'exil. Du désert au livre, tel est par excellence l'itinéraire du Juif dont Blanchot a écrit qu'il existe « pour qu'existent l'idée d'exode et l'idée d'exil comme mouvement juste ». Car écrire, pour Jabès, « c'est faire table rase du savoir », et c'est « s'interroger dans le dédale de la question posée à autrui et à Dieu et qui ne comporte aucune réponse ». Après un premier ouvrage largement influencé par Max Jacob (*Je bâtis ma demeure*, 1943-1957) et que préface Gabriel Bounoure, il entreprend de développer un dialogue décentré avec le Livre, un va-et-vient de questions et de réponses qui s'inscrivent dans ses marges, en regard d'un texte inaccessible, toujours à reprendre et interroger *(Le Livre des marges)*. Son espace d'écriture est celui d'un dire incessant, fragmentaire, aléatoire, poursuivi dans le bruissement des pages et des voix. La poésie se fait alors volontiers annotation, forme humble, inquiète et cursive, résignée à son impuissance quoique maîtresse de ses questions. Elle s'y montre à l'œuvre, en sa nudité, rassemblant des notes écrites au jour le jour, des citations d'auteurs familiers, des commentaires, d'occasionnelles prises de parole. Telle est cette multitude de propos tournant tous autour de l'inexprimable que le « je » se défait au profit d'un « nous » presque anonyme. « Dans la double dépendance du dit », le moi et l'autre ont confondu leurs ombres

pour mener une semblable quête, l'un comme l'autre tributaires des mots, « et derrière chacun d'eux, la vie, la simple ou complexe vie guettée par la mort ».

Démarches contemporaines (1950-1990)

Du siècle qui vient de s'achever, les critiques sont d'ores et déjà tentés de « boucler » l'histoire. Mais comment prétendre verser au patrimoine ce qui appartient encore pour une large part au domaine de la chronique présente ? Comment désigner les œuvres qui sauront résister à l'épreuve du temps ? Certes, la poésie est moins sujette que le roman aux emballements médiatiques, aussi vite épuisés que remplacés par d'autres. Demeurant relativement clandestine, son histoire obéit à la fois à de très lents mouvements de fond et aux impulsions que lui imprime « l'extrême contemporain ». Elle est à la fois en avance sur son temps puisqu'elle se projette vers le futur, et en retard sur lui puisqu'elle en médite et en creuse la réalité. Sans prétendre à quelque exhaustivité que ce soit, l'on se contentera donc, dans ce dernier chapitre, de « pointer » des tendances et de marquer successivement les innovations et les apports qui apparaissent comme les plus marquants de ces quatre dernières décennies.

Mais il importe de commencer tout d'abord par un constat : la poésie française contemporaine est aussi vivante que diverse. En dépit de propos réitérés sur la « crise » qui l'affecte, elle subsiste souterrainement et trace un chemin peu visible, tout à la fois au cœur de l'expérience de la littérature et sur les marges de sa diffusion. Diverse, la poésie française contemporaine offre un paysage très contrasté au regard du lecteur d'anthologies. Comme s'il se trouvait soudain mis en présence de tous les « styles » d'écritures possibles et voyait se côtoyer les formes apparemment les plus opposées : vers réguliers ou libres, proses lyriques ou littéralistes, minimalisme ou ampleur, oralité ou spatialisme, modernité affichée et militante ou jeu avec les formes fixes héritées de la tradition, mise en cause de la notion de genre ou resserrement sur cet ancien signe distinctif qu'est le vers...

La poésie contemporaine se donne à lire *dans tous ses états.* Diverse et fluctuante, elle est à l'image du présent. Non plus qu'en philosophie ou dans les arts, il n'existe aujourd'hui en littérature de groupe ou d'école dominants. Le temps des grands néologismes fédérateurs (romantisme, symbolisme, surréalisme) paraît bien terminé, de même que leur ramification ou leur éclatement en groupements plus restreints (unanimisme, romanisme, naturisme, futurisme ou lettrisme...). L'heure des doctrines, des systèmes et des idéologies est passée, semble-t-il, même si l'esprit de chapelle n'a quant à lui pas disparu. Il est donc difficile de parler de poétiques systématisées ; il convient plutôt de reconnaître des positions plus ou moins tranchées, des *pratiques* plus ou moins divergentes. La poésie ne peut guère se fonder sur autre chose que le travail même que l'on y poursuit. Il n'y a pas de théorie qui précède l'écriture, pas de « système ». Si quelque « art poétique » voit le jour, c'est de manière aléatoire, au sein du texte lui-même.

Cette diversité peut apparaître de prime abord comme un symptôme de faiblesse, dans la mesure où la poésie ne paraît plus à même de s'articuler à quelque grand projet idéologique prenant en compte l'ensemble des aspirations d'une collectivité à un moment donné de son histoire. Depuis le milieu du XIXe siècle, nous savons les poètes français repliés sur la singularité exigeante de leur art et relativement « désengagés » de l'Histoire. Seules de rares périodes d'exception, comme l'époque de la Résistance, pendant la Seconde Guerre mondiale, ont pu momentanément les rapprocher de l'engagement et de l'action. Mais leur tâche demeure pour l'essentiel discrète et peu visible : elle consiste à interroger la réalité au sein du travail de la langue, plutôt qu'à s'impliquer directement dans les débats de leur temps.

Faudrait-il alors aujourd'hui parler de poésie « post-moderne » ? Cette notion pourrait convenir pour désigner la curieuse situation d'héritier qui est celle des contemporains. Ils ont reçu du passé quantité d'œuvres et de formes vis-à-vis desquelles il leur est difficile d'affirmer une originalité nouvelle. Cet héritage, pour reprendre une formule de René Char, « n'est précédé d'aucun testament ». Il est par là bien différent de l'héritage gréco-latin, par exemple, tel que le firent valoir les poètes de la Renaissance : ils y découvraient les fondations et comme le programme même de la culture qu'ils inventaient. Autrement plus large et plus divers, l'héritage de nos contemporains fait se côtoyer dans le plus grand désordre des œuvres anciennes et nouvelles, venues de toutes parts. Il engendre un vertige et conduit souvent les auteurs à faire la part belle au jeu citationnel et à l'ironie. Peut-être l'aventure des formes est-elle à présent close. Le poète contemporain peut éprouver le sentiment d'avoir atteint quelque chose comme les limites du langage, voire la fin de toute croyance dans les pouvoirs de la poésie. Il garde en mémoire le mot d'Adorno affirmant l'impossibilité de la poésie après Auschwitz. Il est tenté de répéter, avec Denis Roche, que « la poésie est inadmissible d'ailleurs elle n'existe pas » (*Théorie d'ensemble, Tel Quel*, 1968).

Cependant, il semble plutôt que ce soit au sein même de cette impossibilité, ou de ce sentiment de son impossibilité, que la poésie d'aujourd'hui prenne son sens. N'oublions pas que l'histoire de la modernité est jalonnée d'échecs : celui de Baudelaire qui finit aphasique, celui de Rimbaud qui abandonne son œuvre, celui de Mallarmé que son art même « étrangle ». La poésie moderne n'a cessé de s'initier, depuis 1850 au moins, à la conscience de sa propre impossibilité. Comme le dit Michel Deguy, elle a appris à « en rabattre dans son espérance, à intérioriser ses échecs pour les retourner en paradoxes ». Si le poète d'aujourd'hui est poète *malgré tout*, la poésie ne cesse pour autant d'être le lieu où se reformule constamment un rapport au monde et au sens. Elle est cet espace d'écriture inquiète et « chercheuse » où l'homme se met le plus directement aux prises avec son propre langage. Le lieu de l'invention et de la conscience tout à la fois. Du même coup, l'expression « poésie postmoderne » est absurde, car la poésie est essentiellement connaissance, sur le mode de la tension et du conflit. Si son histoire est jalonnée de querelles, c'est qu'elle est elle-même essentiellement querelle, « métier de pointe » (Char) et qui va toujours « plus avant » (Paul Celan) et se tient en avant. Plutôt que la postmodernité, son territoire d'élection est « l'extrême contemporain ».

Son propre vertige est donc aussi pour la poésie une chance. Il se traduit notamment par une extension sans précédent du champ de ses formes et de ses références. La revue *Po&sie*, que Michel Deguy a fondée dans les années 1970, en offre l'exemple le plus frappant : Gongora y voisine avec Jacques Roubaud, John Ashbery, Thomas de Quincey, Keats, Pindare, Léopardi ou Kozovoï... C'est dire que les poètes actuels y mêlent leurs voix à celles du passé, que la création s'y confronte à la réflexion philosophique, et que la traduction y est affirmée comme une activité poétique de premier plan. Le poétique est partout chez lui et dans tous ses états. Il a pignon sur tout. Il se moque des lieux, des temps, des genres et des catégories. Comme le dit encore l'un des titres les plus récents de Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule* (1987). Rien ne lui est plus salutaire que sa crise d'identité quand elle tend à multiplier les occasions et les formes mêmes de l'écriture.

DIVERSITÉ FORMELLE

Tradition oblige, le travail du vers subsiste. Il apparaît périodiquement l'objet d'un regain d'intérêt. C'est actuellement le cas chez des poètes comme Jacques Réda ou Jacques Roubaud (*La Vieillesse d'Alexandre*, 1978), ou autour de la revue *Action poétique*. Ce recours à la versification est parfois entendu, dans une optique « postmoderne », sur le mode du jeu, souvent citationnel, avec le moule des formes vieilles. Mais il continue surtout de s'imposer dans une perspective résolument « moderne », dans la lignée ouverte au début du siècle par « Zone » d'Apollinaire, c'est-à-dire comme une sorte de ligne sismographique et de parole querelleuse où viennent s'inscrire les rythmes et les disjonctions du contemporain sous toutes leurs formes. Le vers serait alors la forme la plus urgente, rapide et césurée, de l'écriture. On le rencontrerait, mis à l'épreuve du prosaïque, là où la prose ne *répond* plus (comme on le dirait d'une automobile dont les freins ont lâché), quand le sujet lyrique est assailli par trop de perceptions et de sensations à la fois, quand trop de choses se bousculent ensemble et trop vite en lui ou autour de lui, quand la division l'emporte sur l'unification. La distinction entre prose et vers recoupe une différence de rythme, de régime et de liaison.

Plus que jamais, la poésie est par ailleurs aux prises avec la prose. Non pas pour la poétiser – comme ce fut le cas à la fin du XVIIIe siècle – mais pour se mesurer à sa platitude même. À côté du déjà classique mais toujours mal défini « poème en prose », on voit se développer toutes sortes de textes inclassables où tantôt l'on assiste à la dilution de la poésie dans la prose, tantôt à sa mise à plat, tantôt à son autocritique... Chez Francis Ponge, la prose est devenue « Proême ». Dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy, la prose poétique se rapproche du récit (*Récits en rêves*, 1987). Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, elle s'inscrit dans la filiation des méditations ou des « rêveries » d'un promeneur solitaire (*Paysage avec figures absentes*, 1976). Plus récemment, chez Emmanuel Hocquard (*Théorie des tables*, 1992), elle s'affirme comme lieu d'une écriture littérale et tabulaire.

À ce florilège de proses inclassables, viennent s'ajouter quantité d'écritures fragmentaires ou fragmentées. On les rencontre notamment chez les lecteurs des phi-

losophes présocratiques, de haïkus, ou les héritiers de René Char et de Maurice Blanchot. Parmi ceux-ci, Roger Munier (*Le Moins du monde*, 1982) et Frank-André Jamme (*La Récitation de l'oubli*, 1986). Ils sont poètes de la discontinuité et de la juxtaposition. Ils pratiquent une écriture volontiers sentencieuse, mais qui tend à l'énonciation de vérités problématiques et provisoires. Celles-ci ne se referment pas autoritairement sur elles-mêmes comme dans les anciennes Maximes. Elles disent un minimum plutôt qu'un maximum. Elles sont paroles d'incertitudes, de tâtonnements, voire d'assouplissement et d'effacement. Elles affirment la valeur de la précarité même au sein d'une parole renforcée par ses courts-circuits, ses bribes, ses assertions, ses affirmations et ses questions répétées, comme autant de coups frappés à la porte de l'inconnu. Selon Edmond Jabès, « ce qui fait [...] le prix d'une parole n'est pas la certitude qu'en s'imposant, elle marque mais bien au contraire le manque, le gouffre, l'incertitude contre lesquels elle se débat » (*Le Livre de l'Hospitalité*, 1991).

Enfin, au terme de ce mouvement par lequel la poésie se déborde, se suspecte, sort d'elle-même et parfois se nie, il faut noter quantité de formes ou pratiques marginales, telles que le lettrisme, les collages, la poésie tract, le spatialisme de Pierre Garnier, la poésie sonore du groupe « Polyphonix » animé par Bernard Heidsieck, la poésie performance... La seconde moitié du XXe siècle, en poésie comme dans les autres arts, voit se multiplier les tentatives formalistes ou déconstructivistes les plus saugrenues. On ne saurait pourtant réduire le contemporain à ces seules innovations formelles, si surprenantes soient-elles. Il ne semble d'ailleurs pas que ces tentatives extrêmes ou extrémistes aient jamais donné lieu à des œuvres de premier ordre : elles s'élaborent dans la négation revendiquée de la notion d'œuvre, elles constituent des laboratoires expérimentaux où l'aventure l'emporte sur l'écriture. Il semble plutôt que la poésie évolue dans son ensemble en fonction de changements plus discrets : ceux qui affectent les rapports entre le sujet, le langage et le monde et qui aboutissent à redistribuer périodiquement en elle ses principaux héritages.

LIGNES DE PARTAGE ET POINTS DE CONVERGENCE

Une première ligne de partage paraît distinguer les poètes contemporains selon leur confiance plus ou moins forte dans les pouvoirs du verbe poétique. D'un côté, ceux qui affirment, dans la continuité de Claudel, Éluard, Aragon, Char ou Saint-John Perse, leur croyance dans les pouvoirs de la poésie et qui célèbrent à travers elle une cohérence du monde, de l'être et du langage. De l'autre, ceux qui se réclameraient plutôt d'Antonin Artaud, Bataille ou Michaux, et qui écrivent « contre ». Ce partage, infiniment relativisé et modulé, se retrouve constamment depuis 1950, comme pour diviser le territoire poétique entre le camp du refus et celui de l'acquiescement. De sorte que l'on pourrait discerner par exemple, dans la filiation de la première famille, la lignée des poètes de la présence et du lieu (Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, André du Bouchet), ainsi qu'une lignée spiritualiste, marquée par le sentiment religieux (Pierre Emmanuel, Jean-Claude

Renard, Jean-Pierre Lemaire), et une famille de lyriques profanes (Jacques Réda, Pierre Oster), ou de matérialistes positifs (Francis Ponge, Eugène Guillevic). À l'inverse, du côté des poètes du « non » s'inscriraient plutôt les formalistes les plus audacieux, ceux qui s'en prennent à la cohérence même du langage ou à la subsistance de la poésie (Denis Roche, Marcelin Pleynet, Christian Prigent). Mais cette apparente opposition entre poètes du « oui » et poètes du « non », poètes de l'adhésion et poètes du refus, n'est ni satisfaisante, ni suffisante. Elle se complique par exemple du fait que parmi ceux qui « célèbrent » le monde (on s'en tiendra, par commodité, à cette formule, pourtant trop réductrice, afin de signifier un rapport *positif* au réel), certains se défient plus que d'autres des vanités et des prestiges de la parole. Il en est pour qui l'exercice du langage constitue en soi une expérience essentielle de l'existence, et d'autres pour qui la « vérité de parole » doit être recherchée avec une infinie prudence. L'on pourrait ainsi opposer, dans le paysage actuel, le côté d'Yves Bonnefoy, marqué par le désir du « mot silencieux » et par la recherche d'une *Vérité de parole* (1988) dans l'effacement même des mots, et le côté de Michel Deguy qui reconnaît la langue comme le bien le plus propre de l'homme et qui lui demande de tout dire, de tout conjoindre, de tout penser, de tout prendre en charge (*Aux heures d'affluence*, 1993). Dans la filiation d'Yves Bonnefoy, viendraient se situer tous ceux qu'inquiètent, jusqu'à les paralyser, les illusions et les vains prestiges du lyrisme et de la métaphore. Du côté de Michel Deguy, ceux qui adhèrent à la langue en connaissance de cause, en sachant ses tromperies, ses illusions, ses charmes pernicieux, mais en jouant malgré tout le jeu de son enthousiasme, sans parvenir pour autant jusqu'à la dimension oraculaire de la poésie de Paul Claudel ou de René Char par exemple.

Ces partages et ces regroupements ne doivent toutefois pas occulter un certain nombre de points communs. Le premier d'entre eux serait le *souci critique*. Depuis le milieu du XIXe siècle, la modernité poétique française s'est faite elle-même critique. Elle réfléchit sur sa pratique et s'inquiète de ce qu'est le poétique, lors même que l'on n'écrit plus guère d'« arts poétiques ». Ce souci critique est souci de la parole juste. Le poète interroge les conditions de son écriture. Il ne s'y livre pas en aveugle, à la façon de l'inspiré. Il recherche la « simplification lyrique ». Il se défie du pathos. Il récuse le « poétisme » et se désaffuble de ce qu'il pouvait rester d'anciens oripeaux. Il s'interroge sur ce travail étrange qui conduit à aligner pour rien des mots sur du papier. La poésie devient alors poésie de la poésie. Dans le pire des cas cela aboutit à son repli autistique sur elle-même, ou à ce qu'Yves Bonnefoy appelle « excarnation » : une parole toute désincarnée.

Autre point commun : l'importance accrue du rapport au *réel*. Pour certains il s'agit simplement de privilégier la *réalité* comme substance première de l'écriture poétique qui ira puiser sa nourriture dans le prosaïque, le présent historique, le quotidien. Pour d'autres, il s'agit de la volonté, déjà formulée par Rimbaud, de parvenir à une « poésie objective », ou du « réel absolu », selon l'expression de René Char, délivrée de l'emprise de la subjectivité. Pour d'autres encore, tel Yves Bonnefoy, ce rapport au « réel » marque la volonté de retrouver dans les mots le « sentiment de la présence » (*Entretiens sur la poésie*, 1990). Ce souci du réel se définit d'abord négativement, par le refus du surréel et de l'irréel sentis plus ou moins

comme des tentations faciles, voire comme la pente naturelle du propos poétique qui tend toujours plus ou moins à « arranger les choses » et à congédier ce qui est au profit de ce qui n'est pas. Ce que les poètes voudraient dire, c'est le réel tel qu'il demeure hors langage, ou tel qu'il défie le langage.

Une formule d'Emmanuel Hocquard pourrait résumer ces points communs : celle de « modernité négative » (*La Bibliothèque de Trieste*, 1988). C'est-à-dire d'une modernité qui procède moins par affirmations nouvelles que par refus : soupçon à l'endroit des images, refus du poétisme, du sentimentalisme, du discours édifiant et du pathos... La poésie se resserre sur ses propriétés. Elle ne cesse de s'interroger sur ce qu'elle peut et ce qu'elle doit. Elle existe de se chercher : elle est avant tout l'inquiétude même du langage. Claude Royet-Journoud la définit comme un « métier d'ignorance ». Et puisqu'elle est l'espace d'une recherche, la poésie constitue avant tout une expérience dont la fonction n'est pas d'apporter le salut ou la consolation, mais de retraverser la condition humaine dans son intégralité, sans en rémunérer les défauts C'est, par exemple, la conviction de Jacques Dupin, qui écrit dans *L'Embrasure* (1969) : « Expérience sans mesure, excédante, inexpiable, la poésie ne comble pas mais au contraire approfondit toujours davantage le manque et le tourment qui la suscitent. »

1950 : LE LIEU ET LA PRÉSENCE

Jean Follain, Francis Ponge, Eugène Guillevic et les poètes de l'École de Rochefort avaient inauguré dès avant la guerre « une nouvelle simplicité ». Dans les années 1950, d'autres poètes apparaissent qui approfondissent cette voie. Nés dans les années 1920, ils pourraient être réunis autour de leur quête commune du *lieu* et de la *présence*, ainsi que d'un rapport insistant à *l'élémentaire*. Ces auteurs ont commencé de publier au sortir de la guerre, en pleine « ère du soupçon », dans une époque marquée à la fois par l'épuisement du surréalisme et par celui de la « poésie engagée » issue de la Résistance. Leurs recherches vont concerner ce qu'Yves Bonnefoy appelle *L'acte et le lieu de la poésie* (1958). Elles se poursuivront à travers le dialogue de l'écriture avec le paysage ou avec d'autres arts. Les poètes les plus représentatifs de cette famille sont Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jaccottet, Lorand Gaspar et Jacques Dupin. Ces auteurs porteront à sa maturité la tendance poétique nouvelle qui conduit alors à renouer avec le monde sensible. Sans jamais se réunir pour former à leur tour quelque « École » que ce soit, certains de ces poètes se sont pourtant retrouvés un temps autour de la revue *L'Éphémère* (publiée de 1967 à 1972). Ils ont nourri des relations d'amitié avec quelques peintres ou sculpteurs, tels Giacometti ou Tal Coat. Auprès de ces artistes, ils ont pris des leçons de dépouillement, ont acquis le sens de « l'abstraction lyrique », ont perçu l'espace comme un lieu d'affrontement, ont redécouvert la matière et la lumière, ont réfléchi sur l'illisibilité et sur la discordance. La parole de ces auteurs, à son tour, va souvent se caractériser par son dépouillement, sa tension, son amenuisement et sa frugalité. Tous se démarquent, comme Jean Follain, du surréalisme : ils rejettent l'écriture automatique, l'exaltation de l'imagination, tout ce qu'il peut y

avoir d'idéologique et de de « romantique » dans le surréalisme. Ils ne croient plus à la résolution future, que proclamait André Breton, « de ces deux états en apparence si contradictoires que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité ». Ils retiennent cependant de ce mouvement sa force de destruction des idées reçues, des clichés et des paroles toutes faites. S'ils héritent de la violence inaugurale du surréalisme, ils rompent avec son parti pris du « stupéfiant image ». Le souci *d'habiter*, de se poser par la poésie dans une relation juste avec le monde sensible, conduit certains d'entre eux à engager une critique sévère de l'image. Yves Bonnefoy entend la quête de la présence et de la « vérité de parole » comme une « guerre contre l'image – le monde-image – ». André du Bouchet ne consent, avec une réserve comparable, qu'à une poétique de « l'image parvenue à son terme inquiet » (*Dans la Chaleur vacante*, 1961). Quant à Philippe Jaccottet, il formule le vœu d'une langue transparente qui ne cède pas aux mirages des « bonheurs d'expression » et des « trouvailles verbales » mais qui noue l'homme au monde dans un lien de simplicité et d'étrangeté. Le haïku lui est un modèle (*Airs*, 1967), celui d'une « poésie sans images, une poésie qui ne fit qu'établir des rapports, sans aucun recours à un autre monde, ni à une quelconque explication ». La principale vertu de cette langue de verre serait de laisser passer la lumière et d'offrir un accès furtif au sens qui se dérobe.

Chez ces poètes, la poésie devient donc une espèce de morale précaire en action. Elle détermine une façon de se tenir et de se déplacer dans le monde sans l'appui d'aucune croyance. Elle entend « retrouver la parole » dans sa dimension la plus rigoureuse, la plus juste et la plus élémentaire. Elle veut être le lieu où l'homme prend vis-à-vis de l'infini la mesure de sa finitude. Bonnefoy développe ainsi son œuvre contre la gnose néo-platonicienne qui fait payer la plénitude promise au prix du refus du corps mortel (*Anti-Platon*, 1962). Sa recherche de la présence a pour corollaire une interrogation sur le lieu, voire sur ce qu'il appelle le « vrai lieu ». Celui-ci n'est pas une abstraction, mais un fragment de territoire concret où se produit soudain une espèce de révélation profane. Le « vrai lieu » est celui où l'infini tout à coup « se déclare » et se donne à lire dans le fini (*L'Arrière-Pays*, 1972). Il ne représente donc, à vrai dire, qu'un « moment consumé ». On voit alors la poésie tenter de parvenir à un nouveau sentiment de l'universel qui, selon les mots de Bonnefoy dans *Les Tombeaux de Ravenne* (1959), « n'est pas cette certitude abstraite qui pour être partout la même ne vaut vraiment nulle part. L'universel a son lieu. L'universel est en chaque lieu dans le regard qu'on en prend, l'usage qu'on en peut faire ». La véritable immortalité, ajoute-t-il, est simplement « de l'éternel que l'on goûte », et non pas « la guérison de la mort ». Il rapatrie au sein du monde sensible et de la conscience humaine lucide ce dont la religion se nourrissait naguère.

Des mots comme « clairière », « verger », « paroi » vont ainsi dessiner dans la poésie française des années 1950 une sorte de géographie aléatoire de l'Être et du sens. Ils se trouvent essentialisés. Ils construisent à l'écart de la cité un paysage préservé. La langue poétique devient à son tour tel un archipel de sites surdéterminés, de lieux de résistance. Comme si la modernité avait besoin de dresser, en face de l'éphémère et du contingent dont elle est la conscience et la voix, des sites où le

sentiment de l'éternité viendrait se loger sans occulter pour autant la précarité de la créature qui l'éprouve. Pour Philippe Jaccottet, le lieu poétique qui fait office de modèle est le verger (*À travers un verger*, 1975). Pour Lorand Gaspar, ce sont le désert de *Judée* où « tout lieu est annulé dans la lumière », et les îles de la mer *Égée* (1980) : là où se trouve le plus élémentaire, le plus brûlé, le plus sec, est aussi la plus généreuse profusion de sensations ; l'humain se révèle plus à vif sur un sol plus pauvre. Sous la plume d'Yves Bonnefoy, « Douve » (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, 1953) représente à la fois la figure d'un autre improbable, une interlocutrice multiforme, une femme, une ville, un fossé d'eaux dormantes, une lande résineuse et un corps qui se décompose : elle incarne la poésie dans sa double vocation à l'indétermination et à la surdétermination. Le poème même se constitue dans l'interpellation et la célébration de cette réalité polyphonique. Ponctué de questions et d'interpellations, il se fait « théâtre » de la parole, « dialogue d'angoisse et de désir ». La voix s'avère partie prenante du procès intenté à l'image ; elle joue un rôle actif dans la définition de la poésie.

Traducteur de Rilke et de Musil et lecteur attentif de ses contemporains (*L'Entretien des Muses*, 1968), Philippe Jaccottet n'est toutefois pas loin de prendre en horreur le jeu d'écrire, tant la parole lui semble en vérité risquer la plupart du temps peu de choses et ne jamais être qu'un « vague abri pour une proie insaisissable ». D'aucune manière l'aventure poétique ne constitue pour lui une fin en soi. Il faut que le poème soit fécondé par l'existence. Inquiète d'une authentique demeure à retrouver, son œuvre recherche la plus juste coïncidence possible entre le regard et la voix. Elle travaille à leur accord, afin que le poème prolonge l'étonnement : « Je passe, je m'étonne, et ne peux en dire plus. » Tout devient ainsi *Paysage avec figures absentes* (1976). La démarche de Jaccottet unit à la méditation ce qu'il reste possible du chant : une espèce de plénitude en lambeaux, faite d'émerveillements fugaces, et qui s'accorde à un questionnement inlassable.

La poésie d'André du Bouchet (*Airs*, 1951) évolue quant à elle entre l'actuel et l'immémorial. L'expérience première de cette écriture est celle d'une sortie : il faut « quitter l'espace limité du dedans, sortir de soi, essayer d'échapper aux représentations figées du réel, à l'emprise de la culture et du langage ». Sortir, c'est aller *Dans la chaleur vacante* (1959) « là où l'homme n'est pas », se diriger vers un lieu ouvert, une « libre étendue », où l'être *Qui n'est pas tourné vers vous* (1972) « n'a pas de nom ». L'écriture reproduit cette mise en mouvement : « j'écris comme on marche – à l'aveuglette ». Elle rend compte d'expériences élémentaires et s'attache à ne pas faire diversion à l'espace même qu'elle affronte. Elle ne va donc pas saturer la page, mais tenter d'y transcrire ce « vide porteur » qui est le fonds même de l'expérience poétique. D'où la disposition fragmentée et très spatialisée du poème : il est, sur le papier, un rythme mis en espace, « l'expression étrange / de la simplicité ». Cette écriture pré-réflexive et sismographique tend vers la « sensation d'écriture ». Du Bouchet indique que la poésie est « comme décolorée » par la rapidité avec laquelle elle s'éloigne de la circonstance qui lui avait conféré semblant de justification. Soucieux de demeurer dans la vérité de l'inachèvement, il se refuse à remplir par une quelconque pâte rhétorique ou lyrique les blancs qui séparent des

expériences immédiates du monde sensible. L'écriture coïncide avec l'avènement toujours à reprendre de l'instant présent.

Jacques Dupin, enfin, est natif de l'Ardèche, cette région solaire et rocailleuse du Midi de la France où du Bouchet a choisi de vivre et dont Bonnefoy et Jaccottet se sont eux aussi rapprochés à différents moments de leur existence. Terre pierreuse, à l'image d'une poésie qui se défie des mots trop éclatants autant que des paysages trop humanisés. Chez Jacques Dupin comme chez André du Bouchet, l'écriture est perçue comme un parcours très physique au sein d'un territoire aride. Elle parle d'elle-même en termes d'éboulements, de pierrailles, de sécheresse, d'effraction et de creusement. La première figure de cet effort est l'ascension d'une contrée aride, tout opposée à la quiétude de l'horizontalité. Le mouvement fondamental du poème est d'aller péniblement vers le plus haut qui est aussi le plus vide, de se diriger vers le peu, le rare, voire l'irrespirable. Il s'agit de *Gravir* (1963) vers un « terrier aérien », ou une sorte de « gisement à ciel ouvert » : là où le dedans de l'homme lui-même, très haut, devient paysage, là où l'obscur et le secret semblent se déplier dans la lumière. Plus violente que celle de Bonnefoy et Jaccottet, la poésie de Dupin fréquente des paysages moins humanisés : elle impose une expérience de l'abrupt et une négativité plus forte. Il s'agit de défaire la trame des perceptions, des connaissances, des évidences quotidiennes. Loin de rechercher quelque plénitude, il fait valoir une déficience. Le motif central de son œuvre est la brisure : « Tout ce qui nous chasse hors du monde, écrit-il, cela est son cœur. » Hâtive et brusque, péremptoire et dépouillée, l'écriture est une expérience de la déliaison, « une naissance abrupte et infinie ». Comme le paysage ardéchois, c'est un lieu d'éboulis et de pierrailles éclatées. Les titres des recueils manifestent nettement cette violence : *Les Brisants* (1958), *L'Épervier* (1960), *Saccades* (1962). Proche de Michaux pour son parti pris de l'affrontement, Dupin est également proche de Giacometti par sa poétique du décharnement : « Rien ne passera vivant qu'à travers notre corps. » Le poète affirme la nécessité de l'épreuve physique qui seule se porte garante du vivant, permet de déjouer les ruses du langage.

1960 : LE TEXTE, LA FIGURE

Les années 1960 ouvrent une décennie marquée par le règne des sciences humaines, le développement du structuralisme, la primauté du « textuel » et du politique, des recherches et des avant-gardes. L'ère de la subversion succède à « l'ère du soupçon ». C'est le temps de l'*Oulipo* et de *Tel Quel.* L'attention des poètes tend alors à se détourner du paysage pour se concentrer sur le travail des signes et ses implications dans la cité. Nés dans les années 1930, des auteurs nouveaux apparaissent alors qui placent la réflexion sur *l'écriture* au cœur de leur démarche. Michel Deguy, Denis Roche, Marcelin Pleynet (qui firent tous trois partie du comité de la revue *Tel Quel)*, ou encore Claude Esteban, Paul-Louis Rossi, Jude Stéfan, Ludovic Janvier, l'oulipien Jacques Roubaud et le subversif Bernard Noël... La conjoncture culturelle et politique conduit alors à une multiplication de propositions théoriques, comme en témoigne la floraison des publications militantes : la revue *TXT*, animée

notamment par Christian Prigent, Claude Minière et Jean-Pierre Verheggen ; le *Manifeste froid* (1973) de Serge Sautreau, André Velter, Jean-Christophe Bailly et Yves Buin ; la « poésie électrique » de Matthieu Messagier et Michel Bulteau ; la revue *Change* animée par Jean-Pierre Faye ; la revue *Chorus* où publie Frank Venaille... Un climat polémique, d'agitation politique et idéologique caractérise cette décennie qui trouvera son point d'aboutissement en mai 1968. Les innovations et les ruptures s'y multiplient. L'heure est à l'épistémologie. La lecture de Saussure, Jakobson, Althusser, Greimas, Lacan accentue la mise en crise de la poésie. Une entreprise de vaste envergure sur la langue se développe, tandis que s'impose la notion d'« écriture textuelle » qui tend à se substituer à celle de « littérature ». Dans le numéro de *Tel quel* de l'été 1965, Jean-Pierre Faye affirme que le mot « poésie » est « le mot le plus laid de la langue française. »

Le travail de la langue devient alors l'objet même de la poésie. L'intérêt se concentre sur sa puissance de transgression. Selon Bernard Noël, « la langue naît d'une rupture : elle n'en peut plus tout à coup d'être au service de ses références, de les nommer, de les refléter. La langue française est naturellement soumise au signifié : elle doit fournir des preuves, détailler des comptes, fixer des règles, donner la représentation. Mais soudain, rupture, et non pas générale, rupture dans une bouche particulière, qui devient le lieu d'origine de la révolution ». L'acte poétique est alors en effet volontiers perçu comme un acte révolutionnaire. L'écriture doit revivifier la langue en instaurant un rapport singulier qui la désolidarise de son articulation ordinaire. Le poète est celui qui impose un nouveau rythme, une nouvelle façon de dire ou de provoquer le réel. Mais ce travail de revitalisation peut aussi bien prendre appui sur un usage inédit de la tradition, des « textes-sources » et des modèles formels qui en sont hérités. C'est le cas notamment dans l'œuvre de Jude Stéfan, grand lecteur des Anciens et des poètes baroques, ou de Jacques Roubaud (*Trente et un au cube*, 1973) qui s'inspire des troubadours (*La Fleur inverse*, 1986) ou des formes fixes de la poésie japonaise, comme le tanka (*Mono no aware*, 1970). La contrainte est alors délibérément choisie, selon le modèle oulipien, comme principe d'invention et de libération.

Alors que pour les poètes de la génération précédente la patiente mise en perspective des lointains ouvrait l'accès de « la présence », les écrivains qui apparaissent pendant cette nouvelle décennie vont privilégier les motifs de la surface et de la vitesse. Pour Denis Roche (*Éros énergumène*, 1968), écrire de la poésie, c'est retranscrire avec brusquerie le crépitement du moderne. Denis Roche se réclame du poète américain Ezra Pound dont les *Cantos* ont été traduits en France, par René Lautrès, en 1958. Il dit avoir été stupéfait par la rapidité de son écriture. Pour Denis Roche, la poésie est comme la photo une affaire de focale et de rapidité : elle vise, elle cadre, elle découpe le monde en séquences d'images, elle prend de vitesse le langage commun, elle procède par électrochocs et courts-circuits, elle constitue un « langage de surface ».

Un autre poète de la même génération, Dominique Fourcade illustre à sa façon ce parti pris photographique de la vitesse dans un volume curieusement intitulé *Rose déclic* (1984) dont le titre revivifie l'ancien cliché poétique de la rose, cette fois devenue celle du diaphragme de l'appareil photo. Il affirme que la poésie est une

écriture « en fuites et percussions contemporaines ». La langue même constitue le lieu d'un rapport infiniment mobile au contemporain. L'écriture est à ses yeux une affaire de motricité, une question de régime, d'accélérations ou de points morts, un incessant déplacement : « Que l'on se déchaîne ou que l'on se contienne, on est un point du monde et cela est une extrémité » écrit-il dans *Outrance utterance* (1990).

En confrontant les poètes apparus pendant les années 1960 avec leurs prédécesseurs dont l'œuvre a commencé d'émerger dans les années 1950, nous voyons ainsi s'opposer à grands traits deux sortes de poésie : l'une qui regarde du côté d'un paysage élémentaire afin d'y retrouver le sentiment de la présence, l'autre qui valorise la cité, l'histoire, la circonstance, l'accidentel et l'aléatoire. Chez Jaccottet ou Bonnefoy, la Nature demeure présente et le lien se trouve établi par l'expérience poétique même entre l'éphémère et l'éternel. C'est là le sens de la notion clé de « vrai lieu ». Pour Michel Deguy au contraire, qui fut pourtant lui aussi, à ses débuts, un poète très proche du paysage (*Poèmes de la Presqu'île*, 1961), un tel lieu ne peut être en définitive représenté que par l'espace mitoyen du « comme ». Quand il orthographie le mot « Poésie » en inscrivant en son cœur une esperluette (« Po&sie » in *Jumelages*, suivi de *Made in U.S.A.*, 1978), il entend placer celle-ci sous le signe de la conjonction/ disjonction. Il la pratique comme « le statut métaphorique généralisé ». « La poésie, comme l'amour risque tout sur des signes », écrit-il. Ou encore : « Ma vie, c'est le mystère du comme » *(Ouï-dire)*. La figure, en effet, autorise l'entrappartenance. En elle, des éléments épars d'un monde décousu se conjoignent. La perte du sens laisse libre cours à la figuration généralisée : ce n'est alors plus l'être (le sujet) ni le monde (la nature) qui fait office de centre, mais le langage même. Lui seul peut autoriser une nouvelle visibilité de ce qui est. Le monde est ce qui advient dans le poème : un immense contingent de possibilités. Puisque toute réalité est susceptible de s'ajointer à une autre par la grâce d'un « comme », « le monde est une combinatoire infinie de possibles que le poète révèle en quelque sorte à elle-même, car il est le lieu où se fraient et où se dessinent les figures » (Max Loreau). L'évolution de la poésie française, dans les années 1970, conduira à accentuer davantage encore ce privilège du texte, voire de la lettre par rapport au paysage.

1970 : POÉSIE ET LITTÉRALITÉ

Dans l'espace déjà complexe de la modernité où se croisent quantité d'auteurs aux démarches et aux partis pris très différents, les années 1970 font apparaître une nouvelle ligne de démarcation. Une nouvelle génération de poètes se manifeste, avec un souci de rigueur formaliste très accusé et qui vise cette fois la *littéralité*. Emmanuel Hocquard (*Album d'images de la Villa Harris*, 1978), Claude Royet-Journoud (*Le Renversement*, 1972), Anne-Marie Albiach (*État*, 1971), Jean Daive (*Décimale blanche*, 1967) sont nés dans les années 1940. Directement marqués par le désastre de l'humanisme qui a accompagné le second conflit mondial, ces écrivains radicalisent le procès intenté au lyrisme. Ils affirment que la plupart des valeurs ou des

vérités que l'écriture convoite sont hors de sa portée et que « toute tentative pour saisir de l'être est, en tant que telle, vouée à l'échec ». Ils ont conscience que la poésie n'est en définitive qu'un univers de simulacres. Ils récusent toute transcendance et s'en prennent aussi bien au discours subjectif qu'au mythe de la profondeur. Pour eux, il n'y a rien sous les mots : ni vérité, ni arrière-monde, ni divinité cachée. Manifestant le désir de rompre avec le lyrisme européen, ils « gÈlent » la notion de « parole ». À l'instar de Jacques Derrida ou d'Edmond Jabès, ils s'en prennent à l'ancien phonocentrisme romantique du *« dict »*, de la *« Dichtung »*, du Dire. Leur désir ultime serait de parvenir à une écriture froide, mate et feutrée qui mettrait la poésie en état d'hibernation et qui la poserait comme un pur travail logique sur le langage. Une formule de Claude Royet-Journoud résume ce parti pris : « Dire *ce bras est de chair,* je trouve cela plus émouvant que *la terre est bleue comme une orange.* » Le métaphorique est donc refusé, au profit de la littéralité. Le poète manifeste le désir d'une langue à plat (pour ne pas dire d'une langue plate) qui se contente d'observer ce qui survient, ou ce qui reste. La table de travail devient alors l'un des motifs récurrents de l'écriture. Pour Anne-Marie Albiach, la poésie est un « travail pratique : car il faut savoir ». Écrire, c'est essayer d'en savoir plus sur ce qu'est l'écriture. Celle-ci est sentie comme une défaite du moi, une expérience dont les termes et les enjeux échappent. D'où la multiplication des césures, dans une poétique de la parole coupée et de l'impossible articulation. Toute recherche musicale, d'allitérations ou d'assonnances est récusée. Claude Royet-Journoud privilégie un minimalisme « a-narratif, a-musical » et en vient à ne disposer parfois que quelques mots, voire quelques syllabes sur une page blanche (*La notion d'obstacle,* 1978). La figure même du poète se trouve totalement effacée, ou plutôt entièrement suspendue au seul geste d'écrire : main qui « passe » et « mainmise du neutre », lente élaboration par l'écriture d'une espèce de « corps noir » où le sujet viendra loger son nom.

Pour caractériser cette posture, Emmanuel Hocquard parle de « modernité négative ». Il s'agit de poursuivre l'aventure de la modernité, mais en définissant cette fois la poésie par une série d'éliminations. Il pose le problème de l'écriture poétique en termes de « connaissance concrète et logique » Il conçoit le travail de poésie comme une activité de « nettoyage » de sa propre langue et d'« élucidation » de sa pensée. Il œuvre à désencrasser le langage des poncifs, des stéréotypes, des « formulations erronées, approximatives ou complaisantes ». Il tente de parvenir à une « littéralité aussi radicale que possible ». Influencé par la pensée philosophique de Wittgenstein (« Le monde est tout ce qui arrive ») et par les poètes objectivistes américains (Reznikoff, Oppen), il pratique une écriture que l'on pourrait dire minimaliste. S'il intitule *Les Élégies* (1990) l'un de ses recueils, il s'agit d'une élégie neutre et sans *melos,* d'où tout sentiment directement exprimé est banni. Hocquard fait de cette forme à l'origine lyrico-épique le lieu d'une enquête parmi les indices d'une histoire perdue.

Des auteurs plus jeunes tels qu'Olivier Cadiot (L'Art *poetic'*, 1988) et Pierre Alferi (*Les Allures naturelles,* 1991) poursuivent, avec des façons plus ludiques et plus rhétoriques à la fois, le travail engagé par Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach et Claude Royet-Journoud. Sur ces partis pris de minimalisme, de blancheur et de

littéralité se projette aussi bien l'ombre de Mallarmé et de Reverdy que celle de Jabès ou de Ponge. Ils constituent bien l'une des tendances importantes de la poésie française, souvent moins directement « lyrique » que ses voisines européennes. On en retrouverait également l'écho chez des auteurs aussi différents qu'Alain Veinstein, Roger Giroux, Mathieu Bénézet, Martine Broda et Philippe Denis, ou dans les propositions formelles de Georges Pérec, Jacques Roubaud et Charles Juliet. Cependant, face à cette poésie du « moindre mot », d'autres prennent le parti de « babéliser » le langage en y opérant quantité de mélanges et de télescopages : aux côtés de Christian Prigent (*Ceux qui meRdrent*, 1991), de Valère Novarina (*Le Discours aux animaux*, 1987), Hubert Lucot (*Phanées les nuées*, 1981) et Jean-Pierre Verheggen (*Vie et mort ponographique de Madame Mao*, 1981), d'autres poètes pourraient être rassemblés pour lesquels l'écriture est un espace de dissension, de pulsion et de propulsion lyrique allant par rafales, poussées, saccades, coups de butoir répétés contre l'ordre et le Sens. L'écriture poétique apparaît alors comme l'espace où ne cesse de se faire et se défaire la langue « sans issue vers le ciel de l'imaginaire ni vers la terre de la paisible mimèsis » (Prigent, *Une erreur de la nature*, 1996).

1980 : UN NOUVEAU LYRISME ?

Au début des années 1980, se fait jour ce que l'on a parfois appelé un « nouveau lyrisme ». Le « sujet » fait alors retour sur le devant de la scène littéraire et philosophique. C'est l'époque ou Tzvetan Todorov publie *Critique de la critique* (1984), quelques années après que Roland Barthes eut glissé du structuralisme militant des *Essais critiques* et de *S/Z* à l'écriture plus subjective des *Fragments d'un discours amoureux* (1977) ou du *Roland Barthes par lui-même* (1975). C'est également l'époque où l'on parle de « nouvelle fiction », de « nouvelle histoire » de « nouvelle cuisine » ou de « nouveaux philosophes ». La mode est aux « nouveaux », même si certaines de ces nouveautés dissimulent parfois une simple relecture « postmoderne » du passé. Ceux que l'on appelle alors « nouveaux lyriques » sont nés dans les années 1950. Adolescente à l'époque des avant-gardes, cette génération n'a pas participé à la grande fête subversive de mai 1968 ; elle l'a considérée plutôt comme un déroutant spectacle. En revanche, elle a commencé d'écrire et de publier dans un contexte de crise et de reflux des idéologies. Elle s'est nourrie d'histoire littéraire aussi bien que de marxisme, de psychanalyse et de structuralisme. Elle a le plus souvent trouvé sa voix contre les bousculades théoriques des décennies antérieures. Elle apparaît plus sage, plus conventionnelle, moins soucieuse d'afficher des signes extérieurs de modernité.

Jean-Pierre Lemaire, Guy Goffette, James Sacré, Benoît Conort, William Cliff, Richard Rognet, Silvia Baron Supervielle, Marie Étienne, Christian Bobin, Gérard Noiret, Jean-Claude Pinson, Jean-Louis Giovannoni, Dominique Pagnier, sont quelques-uns de ces poètes... Ils renouent avec un lyrisme où le sujet et le quotidien ont leur place. Ils trouvent un appui auprès d'aînés comme Jacques Réda, Pierre Oster (*La Grande Année*, 1964), Alain Bosquet (*Je ne suis pas un poète d'eau douce*, 1996), Lionel Ray (*Le Corps obscur*, 1981), Claude-Michel Cluny (*Hérodote éros*, 1984),

Marie-Claire Bancquard (*Mouvantes*, 1991), Dominique Grandmont (*L'Air est cette foule*, 1996) ou Robert Marteau (*Fragments de la France*, 1990). À travers eux, la poésie semble se réinscrire dans une tradition plus large, peut-être plus naïve. En fait, ces écritures semblent surtout conduites par un désir de synthèse entre tradition et modernité. Elles renouent avec l'image et la mélodie, voire avec un certain « phrasé ». Elles retrouvent le goût de l'émotion et de l'expression subjective, mais sans en revenir pour autant à la posture romantique du « pâtre-promontoire » célébré par Victor Hugo. Ce lyrisme apparaît davantage soucieux de l'autre que de soi. Il est moins « proféré » qu'interrogateur et critique. Il cherche à réarticuler la présence et le défaut, le désir et la perte, la célébration et la déploration. Le « nouveau lyrique » est un lyrique qui cherche son chant, sa voix, voire ses propres traits dans le décousu de la prose.

Lorsque Jacques Réda publie en 1977 *Les Ruines de Paris*, il porte à sa maturité une œuvre déjà largement établie par *Amen* (1968) et *La Tourne* (1975) et dont se réclameront volontiers les auteurs qui publient leurs premiers ouvrages à la fin des années 1970. Pittoresque figure emboîtant le pas de Fargue pour arpenter le bitume de la capitale et de ses banlieues, Réda est aussi bien en quête de la réalité sous ses aspects les plus ordinaires et les plus émouvants qu'engagé à la poursuite de sa propre identité aléatoire et décousue. C'est dire que le lyrisme part moins du « moi » qu'il n'y conduit et tente de ressaisir ses traits dans une voix singulière. Le sujet « décousu » qui appelle dans *Récitatif* (1970) ne parvient pas même à entendre sa propre voix « dans sa tête fermée » et a donc besoin de l'oreille compréhensive d'autrui pour se reconnaître et exister. Tout se passe comme si le sujet lyrique moderne se trouvait lancé *Hors les murs* (1982) à la recherche de son propre centre. Son émotion elle-même paraît se méconnaître, tout autant que celui qui l'éprouve et qui interroge sa propre capacité à l'articuler. Sa place n'est assurée ni au langage ni au monde. C'est pourquoi il devient passant, piéton ou rôdeur parisien, créature en transit dans un univers transitoire, passager et lieu de passage. Ce sujet aminci, égaré, titubant fraie dans l'écriture un chemin aléatoire conduisant vers l'atteinte improbable de sa propre figure.

Dans l'œuvre de James Sacré (*Une fin d'après-midi à Marrakech*, 1988), le déracinement et l'exténuation se traduisent par un singulier boitement du vers et de la syntaxe. On y entend le déhanchement ou le boitement d'une parole défaite, comme mal assurée d'elle-même : un chant peu sûr, cherchant sa langue ou son articulation. Le poème est « bougé », comme on le dirait d'une photographie floue. Ce bougé poétique ou rhétorique signifie un rapport tremblé du sujet à sa propre identité. C'est ici la voix qui fait hésiter la grammaire. Comme Verlaine, James Sacré cultive un art savant de la méprise, de l'approximation, de la négligence, voire de la faute.

Ces poètes retrouvent donc des qualités d'instrumentistes. Ils jouent le jeu de la langue, *malgré tout*. Leur écriture paraît dépourvue d'*a priori* formels. Elle ne repose sur aucun postulat. Le « nouveau lyrique » part à l'aventure dans la langue à partir de son désir de prendre langue. Il sait que la langue est un piège, l'image une tromperie et le sujet un leurre. Cela n'empêche pas que la poésie continue de fabriquer des images à l'intention du sujet, *en connaissance de cause*. Peut-être

convient-il de parler ici d'écritures sans théories, a-théoriques, ou post-théoriques, lassées surtout des exclusions ou des réductions que la théorie implique, et de l'intellectualisme qui s'y attache. N'affichant pas de signes externes de négativité ou de modernisme, elles subissent l'épreuve d'une négativité interne. Si elles posent, comme Bonnefoy, Jaccottet, du Bouchet, la question du lieu, c'est en renouant avec sa géographie et son histoire locale. Au « verger », ou à « la clairière » (lieux abstraits et essentialisés figurant la plénitude un instant renouée d'un rapport au monde), viennent se substituer des lieux concrets très ordinaires : gares et banlieues chez Jacques Réda (*La Liberté des rues,* 1997), terrains vagues chez James Sacré (*Quelque chose de mal raconté,* 1981), ou, pour Guy Goffette, une simple cuisine de province (*Éloge pour une cuisine de province,* 1988). Tels sont, en définitive, les récents avatars de la « nouvelle simplicité » dont Follain, Guillevic et Ponge avaient donné le ton dès les années 1940. Telle est aussi la forme prise par ce désir de retour aux choses mêmes qui, sous diverses formes, fut au cœur de toute l'expérience poétique du XXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

BANCQUART M.-C., *Poésie de langue française,* 1945-1960, Paris, PUF, 1995.

BONNEFOY Y., *Entretiens sur la poésie,* Paris, Mercure de France, 1990.

COLLOT M., *La Poésie moderne et la structure d'horizon,* Paris, PUF, 1989 ; L'Horizon fabuleux (2 tomes), Paris, Corti, 1988.

Critique (revue), « Trente ans de poésie française » n° 385-386, Paris, Minuit, juin-juillet 1979.

DECAUDIN M., *La Crise des valeurs symbolistes,* Toulouse, Privat, 1960.

DEGUY M., *La Poésie n'est pas seule,* Paris, Le Seuil, 1987.

DELAVEAU Ph., *La Poésie française au tournant des années quatre-vingt,* Paris, Corti, 1988.

FRIEDRICH A., *Structure de la poésie moderne,* trad. fr. M.-F. Demet, Le Livre de Poche « Références », 1999.

GLEIZE J.-M. *À noir,* Paris, Le Seuil, 1992.

HOCQUARD E., *Un privé à Tanger,* Paris, POL, 1987.

In'hui (revue), « Arpentage de la poésie contemporaine », Amiens, Éd. Trois cailloux, 1987.

JACCOTTET Ph., *L'Entretien des muses,* Paris, Gallimard, 1968.

JARRETY M., « Le XXe siècle » in *La Poésie française au Moyen Âge jusqu'à nos jours,* M. Jarrety (dir.), Paris, PUF, 1997 ; (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours,* Paris, PUF, 2001.

JENNY L., *La Parole singulière,* Paris, Belin, 1990.

MAULPOIX J.-M., *La Poésie malgré tout,* Paris, Mercure de France, 1996 ; *La Poésie comme l'amour,* Paris, Mercure de France, 1998.

MICHAUD G., *Message poétique du symbolisme,* Paris, Nizet, 1947.

PINSON J.-C., *Habiter en poète,* Paris, Champ-Vallon, 1995.

PRIGENT Ch., *Une erreur de la nature,* Paris, POL, 1996.

RAYMOND M., *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1963.
RICHARD J.-P., *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Le Seuil, 1964.
ROUBAUD J., *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspero, 1978 ; *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995.
SACRÉ J., *La Poésie, comment dire ?*, A. Dimanche, 1993.

Écritures de l'Histoire au XIXe siècle

Patrick BERTHIER

L'histoire du genre historique au XIXe siècle, telle que le XXe l'a écrite, obéit traditionnellement à une structure simple dont les variations tiennent surtout aux nuances des époques et des dominantes idéologiques. D'un côté, voici les hommes à qui l'histoire, dit-on, doit d'être devenue une science : Fustel de Coulanges, flanqué de sa *Cité antique* (1864), est sans doute le plus universellement salué parmi ceux-là ; le précèdent quelques pionniers, parmi lesquels Augustin Thierry qui suscite, lui aussi, un certain consensus ; Tocqueville, également, mais la situation de Tocqueville est déjà plus compliquée : historien d'abord ? ou d'abord écrivain magistral, magicien du verbe ? Et puis, de l'autre côté, il y a le « cas » Michelet, la fameuse « résurrection intégrale » du passé : passionnant et passionné Michelet – et, aujourd'hui encore, débat passionné autour de sa véritable stature. Dans ce paysage élémentaire, on a désormais à peu près privé de leur piédestal les raconteurs, Thiers, Mignet, voire Anquetil ou Henri Martin, mais on n'ose pas ne plus les citer, parce que l'on sent bien que si l'on veut décrire le réel, il faut parler de ceux qui eurent du succès. Tel est, à peu près, l'horizon devant lequel se trouve celui qui veut parler, dans une histoire de la France *littéraire*, de l'écriture de l'histoire – ou de l'Histoire ?

Le moyen le plus simple de sortir d'embarras, c'est de dire que, en tout premier lieu, l'écriture de l'histoire au XIXe siècle est, précisément, littéraire. C'est une activité d'*hommes de lettres*, qui écrivent pour un public nourri d'humanités et, plus encore, de rhétorique et de beau style. Le lecteur d'histoire veut qu'on lui raconte ; c'est un lecteur d'histoires (la situation a-t-elle changé, ô Castelot, ô Decaux ?). À ce titre, l'histoire s'écrit dans la littérature même, et ne s'y inscrit pas seulement par le roman historique.

Vue sous un autre éclairage, qui naturellement recoupe le premier en de multiples points, l'écriture de l'histoire au XIXe siècle est idéologique. Massivement, sinon uniquement. Il ne s'agit pas ici, à proprement parler, du pamphlet, bien qu'il se situe inévitablement dans une zone en partie commune (voir ici même ce qu'en dit Jean-Thomas Nordmann), mais de cette réalité fondamentale – elle aussi, sans doute encore entièrement vraie aujourd'hui, n'est-ce pas, mânes de Furet, n'est-ce pas, mânes de Soboul ? – qui veut qu'une intelligence ne soit jamais neutre, et surtout lorsque ce qui s'écrit sous sa dictée prétend à l'interprétation du monde et des événements. L'ensemble du XIXe siècle n'en finit pas d'en finir avec la Révolution

française ; nous y sommes encore. Raconter, analyser, juger le passé, y compris lorsqu'il est ancien, constitue une opération compromettante, passionnelle ; le regard de la presse accentue plus qu'il ne nuance les choses, en ce domaine. Les camps se comptent, les clans se défient. Si nous voulons y comprendre quelque chose, nous devons reconstituer non seulement le passé que Michelet rêvait de susciter à nouveau dans sa fraîcheur, mais le débat critique autour de cette tentative.

Enfin, et malgré les deux premières affirmations, il est vrai que, au XIXe siècle, l'écriture de l'histoire commence à être scientifique. On pourrait dire, plus modestement, qu'elle devient possible : les documents sont, en nombre croissant, publiés ; la rigueur, ou l'intention de rigueur, prend le pas sur le pittoresque ou sur la polémique. En principe. Chez quelques purs. Car, dans la réalité concrète – et c'est ce qui rend si intéressant ce paysage compliqué de l'historiographie au XIXe siècle –, les trois tendances cohabitent chez un même scripteur d'histoire. Il est bien évident que le Michelet qui, en 1839, écrit *Jeanne d'Arc* est à la fois écrivain, anglophobe et archiviste ; même chez les médiocres se développent des contradictions irrésolues. Essayons de débrouiller quelques nœuds au moins de cet écheveau.

L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE EST LITTÉRAIRE

« On éprouve un grand charme à remonter par la pensée jusqu'aux temps antiques » : ce n'est pas un historien qui écrit cela, mais un romancier et un versificateur passionné d'histoire, le jeune aristocrate Alfred de Vigny – vingt-cinq ans –, dans une « Note » précédant ses *Poèmes* de 1822. La formule est caractéristique : hantise du passé, magie de l'évocation, et donc nécessaire beauté de l'écriture. Rédigeant *Cinq-Mars* (1826), puis les trois nouvelles qui forment le premier noyau de *Servitude et grandeur militaires* (1833-1835), Vigny avait conscience d'être un artiste *et* un historien : lorsqu'il s'évoque lui-même prenant le temps de dessiner sur son carnet la silhouette déchiquetée du malheureux soldat de « La veillée de Vincennes » tué dans l'explosion de la poudrière, il signifie dans son texte romanesque même que le fait historique est, aussi, esthétique. Peut-être, pour certains écrivains du moins, est-il même *d'abord* esthétique. Cette constatation simple n'est contredite ni par le succès durable du roman historique, ni par tout ce qui est élaboration rhétorique et littéraire dans l'écriture des historiens.

Roman historique, d'abord. Christophe Pavie, dans ce volume, en parle aussi et c'est normal, puisque l'importance de ce genre, au XIXe siècle, a logiquement été évaluée dans la perspective de l'histoire littéraire. Cela se vérifie dès la vieille thèse de Louis Maigron sur *Le Roman historique à l'époque romantique* (1898), qui a analysé l'effet d'entraînement des œuvres de Walter Scott, traduites par Defauconpret durant toute la décennie 1820 : quelques sommets encore visibles (*Cinq-Mars* déjà cité, et surtout *Notre-Dame de Paris* de Hugo, 1831) masquent une foule de succès parfois importants obtenus par des imitateurs : Roger de Beauvoir et son *Écolier de Cluny* (1832), ou les innombrables volumes du « bibliophile Jacob » (Paul Lacroix)... Le débat autour de ces œuvres, aussi, mérite examen, et à propos de Scott lui-même, encombrant modèle. Nous avons sans doute du mal à nous représenter la vogue

dont jouit cet auteur, en France, avant et après sa mort (1832). Un seul exemple : le 18 novembre 1835, le *Journal des débats* lui-même, c'est-à-dire *le* grand quotidien du moment, consacre toute une demi-page, en caractères énormes, à l'annonce d'une nouvelle édition de la traduction Defauconpret, tirée à dix mille exemplaires – chiffre significatif, quelle que soit l'éventuelle exagération publicitaire, quand on connaît la faible diffusion de la librairie à l'époque romantique. Tous les romanciers qui abordent le roman historique dans la décennie 1825-1835 se réfèrent à Walter Scott, ou lui sont comparés par la critique ; c'est à propos de *Marie de Médicis* de Lottin de Laval que *L'Artiste* affirme ne voir réunis que chez Scott « le savoir de l'historien, le discernement du critique et l'imagination du poète » (6 juillet 1834) ; *César Borgia ou La Romagne en 1502* est condamné par *L'Époque* de février 1835 parce que l'auteur, Hippolyte Auger, n'a pas su, comme Scott, « vous admet[tre] dans la familiarité des personnages », ni faire de « l'histoire où ils figurent [...] le bulletin d'une bataille où assiste un vieux parent ». Auger, Lottin, autant de « faiseurs de littérature à la toise » (*Revue des théâtres*, 7 novembre 1833), autant de « nains hissés sur des échasses » et de « génies à six sous la séance » (*L'Artiste*, 20 février 1831)...

La question du langage « médiéval », que le romancier historique prétend reconstituer au nom de l'authenticité, soulève aussi d'âpres querelles, peu différentes, au fond, de celles qui concernent, dès la même époque, la « résurrection intégrale » déjà évoquée. Les fabricants les plus actifs, le vicomte d'Arlincourt, le bibliophile Jacob, doivent affronter, sur ce sujet du langage, une critique souvent hostile : dans *Le Roi des ribauds*, le second nommé, à en croire *La Mode*, « parle un quasi-gaulois qui ressemble à ces *ruines* modernes où vous salissez votre habit aux peintures encore fraîches de l'escalier » (16 juin 1832). Les « moyenâgistes » [*sic*] se trompent doublement, et n'écrivent « ni de bons ouvrages d'érudition grammaticale et littéraire, ni des romans complets et amusants » (*Revue encyclopédique*, août 1830). Pas d'indulgence, donc, pour le « débordement de romans historiques », pour la « Babel de livres confusément amoncelés en souvenir du Moyen Âge » (*Revue des théâtres*, 5 décembre 1833), et dont le succès de *Notre-Dame de Paris* n'a fait qu'aggraver la vogue.

Après dix ans de cet envahissement médiéval, l'effet de lassitude l'emporte, et *Le Constitutionnel* souhaite globalement la mort du roman historique, « ce genre bâtard imité [...] du baronnet écossais » (12 février 1835). Même *Notre-Dame de Paris* avait été loin de faire l'unanimité lors de sa publication (1831), et pour plus d'un partisan ce n'est pas la reconstitution d'époque qui passionne, mais la puissance lyrique de l'auteur : « Le poète domine l'antiquaire » (*Revue de Paris*, 27 mars 1831). Pour la *Gazette littéraire*, au contraire, résolument hostile, « il n'y a rien dans *Notre-Dame de Paris* qui soit historique dans la rigoureuse acception du mot ; l'auteur n'a vu de ces temps que la surface » (19 mai 1831). Nous voyons à quel point le débat sur la vérité historique demeure central, de quelque œuvre qu'il s'agisse, du second rayon ou du premier – et c'est bien la raison pour laquelle il fallait ce regard sur la presse des années 1830 pour voir à quel point tout est imbriqué dans la question des « écritures de l'histoire » au XIXᵉ siècle... Les plus clairvoyants le percevaient dès l'époque, et notamment l'auteur de l'article de la *Revue encyclopédique* déjà cité à propos de la langue médiévale ; il attribue l'imperfection du roman historique à la manière irréfléchie dont les auteurs ont emboîté le pas aux érudits et aux cher-

cheurs purement historiens : ils ont cru que « la couleur locale, sorte de vernis agréable et piquant [...] pouvait constituer à elle seule le mérite des ouvrages d'art », et que « la représentation exacte des formes extérieures » pouvait remplacer « l'intelligence des idées morales qui distinguent une époque ». Ce discernement entre vernis superficiel et analyse intelligente ne paraît pas toujours, à vrai dire, être le souci premier des directeurs de périodiques ; ainsi la *Revue de Paris* publie aussi bien l'important « Rapport à M. le Ministre des travaux publics sur les épopées françaises du XIIe siècle » d'Edgar Quinet (juin 1831) que l'introduction de *L'Écolier de Cluny* de Beauvoir (mars 1832) – pourtant, dans cette même *Revue de Paris*, Philarète Chasles vient de prôner (août 1831) l'abandon du roman historique, « ce mensonge suspendu entre la science et le conte ». Ou bien, indique un autre rédacteur, anonyme (*Journal des débats*, 3 mars 1835), les romanciers ne mènent aucune étude sérieuse et construisent des succès de chic ; ou bien ils travaillent vraiment, mais alors pourquoi ne pas plutôt être historiens ? Comment les apprentis romanciers, avec de mauvais outils, pourraient-ils faire de bons livres ? Comme l'indique *L'Artiste* à propos d'*Élisa de Rialto* de Chaudesaigues, le vrai roman historique « suppos[e] à l'auteur un talent d'érudition et d'imagination bien autre que pour le petit roman [*sic*] » (23 février 1834).

Sans doute une des seules sorties dialectiques possibles est-elle la conception historique du roman (et non la conception du roman historique) que se fait un Balzac : nous allons y revenir, non sans avoir indiqué d'abord que la décrue du roman historique, au milieu des années 1830, ne fut que passagère. La reconversion d'Alexandre Dumas, jusque-là surtout dramaturge, relance le genre et lui imprime une orientation assez nouvelle, dictée à la fois par la faconde personnelle de l'auteur et par le changement des conditions de publication : dans la concurrence feuilletonesque qui l'oppose à Sue, à Soulié, à Balzac, entre 1842 et 1845 pour l'essentiel, Dumas met en place une imagerie de l'histoire, vive, colorée, beaucoup plus décidément factice que ce qu'avaient osé ses prédécesseurs de 1830. Les êtres réels que leurs actes ou leurs fonctions ont rendus célèbres, Louis XIII ou Richelieu dans *Les Trois Mousquetaires* par exemple, deviennent sous sa plume des créatures proprement *romanesques*. En 1858 encore, Barbey d'Aurevilly, à la fin de la préface de son roman *L'Ensorcelée*, déclarait s'être refusé à ce genre d'effets : « L'écueil des romans historiques, remarquait-il, c'est la difficulté de faire parler, dans le registre de leur voix et de leur âme, des hommes qui ont des proportions grandioses et nettement déterminées par l'histoire, comme Cromwell, Richelieu, Napoléon » ; aussi lui-même a-t-il choisi de faire de l'histoire avec des inconnus, parce que, précise-t-il, « l'imagination de l'auteur ne trouve pas devant lui une imagination déjà prévenue et renseignée, moins accessible, par conséquent, à l'émotion qu'il veut produire, et plus difficile à entraîner ». Libéré de l'histoire des grands hommes, le romancier selon Barbey peut, en préfigurateur quelque peu inattendu de nos spécialistes des mentalités, consacrer tout son art à « la couleur du temps reproduite avec une fidélité scrupuleuse et dans laquelle se dessinent des figures fortement animées de l'esprit de ce temps ».

Disant cela, l'auteur du *Chevalier des Touches* sait bien que (une fois de plus) s'étend sur lui la grande ombre portée de Balzac. Le cas de Balzac comme maître

de l'écriture littéraire de l'histoire mérite, en effet, examen, car il a tenté, lui, de mettre en scène et les humbles, et les hommes célèbres, et la société entière interprétée théoriquement. Tout le monde sait que, durant des décennies de ce que l'on a dénoncé comme de la paresse alors que s'y cachait l'amorce d'un profond éloge, les historiens eux-mêmes ont dit que, pour se faire une idée vivante de ce qu'était la France entre 1820 et 1840, il suffisait de lire *La Comédie humaine* ! Aujourd'hui est venu le moment de bilans plus rigoureux, grâce auxquels Balzac apparaît vraiment comme l'historien qu'il a toujours voulu être, et cela même si, dans son œuvre, les romans historiques définissables comme tels sont très peu nombreux. La thèse récente de René-Alexandre Courteix sur *Balzac et la Révolution française* (PUF, 1997) ou les études de Madeleine Ambrière recueillies dans *Au soleil du romantisme* (PUF, 1998) montrent de façon convaincante comment le génie de cet écrivain s'est acharné à « connaître l'Histoire dans sa vérité, toute sa vérité », y compris son « envers », « cette histoire secrète qui se décrypte » (Madeleine Ambrière, « Balzac historien », *op. cit.*, p. 310). Hugo ou George Sand l'avaient d'ailleurs très bien compris.

Le roman historique est toujours en faveur de nos jours. Chaque Dumas inconnu ou inédit trouve son succès : c'est un aspect durable de l'écriture littéraire de l'histoire ; c'est peut-être le dernier à vraiment survivre. Son succès au XIXe siècle montre combien le lectorat, outre son besoin de rêve et de frisson, était habitué à associer talent d'historien et talent de littérateur. Si l'on admet comme indice d'un état d'esprit la fort remarquable anthologie des historiens et mémorialistes contemporains publiée en 1911 par Georges Pellissier aux éditions Delagrave, on trouvera révélatrice la constance avec laquelle le commentateur, dans ses brèves introductions biographico-critiques aux extraits successifs des historiens qu'il a choisis, met l'accent, parfois de façon presque exclusive, sur leurs mérites *littéraires* ; il n'est guère de cas où ces notices ne se terminent, comme si c'était l'impression dernière qu'il fallait inculquer au lecteur avant de le laisser aborder les textes par lui-même, par un éloge purement stylistique. « Vive clarté de la forme » chez Duruy ; Louis Blanc a « du mouvement, de l'éclat, du nombre » ; les ouvrages d'Albert de Broglie (1821-1901) sur l'histoire diplomatique du XVIIIe siècle « sont écrits avec une rare distinction ». Que dire, alors, de l'« artiste [...] merveilleux » que fut Renan ? « Nul ne sut comme lui fondre le vrai avec le vraisemblable » (une telle formule ne s'invente pas !) pour obtenir un tout « délicatement expressif », d'une « fluide exactitude », et dont l'« exquise souplesse » reflète les « plus délicates inflexions d'un esprit ondoyant et chatoyant »... Que Renan, dès lors, « supplée [aux] textes qui lui manquent » n'a aucune incidence sur l'admiration qui lui est due. Mais, dira-t-on, Taine ? Voilà un historien, certes, moins fluide ! Cela n'empêche pas notre anthologue d'adopter le même type de démarche, quitte à terminer, ou quasiment, par des réserves : *Les Origines de la France contemporaine* sont gâchées par les regrettables excès du polémiste ; on dira donc que « la valeur de ce livre consiste surtout dans le style », même si « le labeur [y] laisse voir l'art ou même l'artifice ». Passant ensuite à Fustel de Coulanges, Pellissier ne semble percevoir aucune différence de fond, et son réflexe littéraire est identique ; il termine par l'éloge d'« un art discret et

secret», et d'un «style, simple, grave et fort, [qui] n'a d'autre élégance que sa fine précision et d'autre vernis que sa netteté».

Ces notations cueillies dans un ouvrage oublié aujourd'hui, mais conçu, à l'époque où il fut composé, dans l'esprit de vaste diffusion auprès d'un public cultivé qui marque toutes ces excellentes anthologies Delagrave, montrent à quel point, passée la fin du XIXᵉ siècle, l'idée que l'écriture de l'histoire est, en dernier ressort, littéraire restait perçue comme une évidence indiscutée. Peut-être, en partie au moins, parce que louer un historien pour son style est un moyen de se dispenser d'une opinion sur son opinion même, sur ses idées, et sur l'infléchissement, inévitable, qu'elles infligent à sa restitution du passé : nous allons y venir.

L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE EST IDÉOLOGIQUE

La question de l'objectivité de l'historien agite les observateurs, quelle que soit l'époque considérée. Existe-t-il un seul écrivain d'histoire qui ne soit, *volens nolens*, au service d'une thèse, d'une idéologie ? Thucydide et Tite-Live ne reconstruisaient-ils pas (en rhétoriciens et en amateurs de belle langue) des discours largement imaginaires, parce que la gloire d'Athènes et de Rome y trouvait son compte ? César lui-même, réécrivant ses faits et gestes ! Et Froissart, et Commynes, et Voltaire – aucun n'est «innocent» idéologiquement (ni, souvent, ne veut l'être).

C'est vrai encore au XIXᵉ siècle, essentiellement à cause de 1789 (ou de 1793, ou du 18 Brumaire, ou de Waterloo : tout cela est, en l'occurrence, équivalent). Un historien qui entreprend de parler du passé très récent et même du passé plus éloigné – c'est-à-dire, concrètement, de l'ancien régime – se heurte, quelle que soient sa bonhomie propre ou sa détermination d'austérité, au bouillonnement des passions du présent. Ainsi l'*Histoire de dix ans* de Louis Blanc (1841) est-elle exclue par Georges Pellissier de son anthologie de 1911, parce qu'à ses yeux ce n'est qu'«un brillant pamphlet».

L'histoire toute neuve, mais très tôt surabondante, de la Révolution française montre bien la complexité du problème. Au temps même de la publication des premières histoires de la Révolution, le débat est vif, tant le terrain est sensible, et l'examen de la presse est, ici encore, le meilleur révélateur des *a priori*. L'appartenance idéologique des revues dicte les jugements les plus péremptoires : c'est ainsi que *Vieille France et jeune France*, organe de la nostalgie légitimiste, donne en juin 1834 des extraits, valant éloge, du dernier ouvrage d'Amédée de Pastoret (un des anciens ministres de Charles X), ses *Études sur l'Histoire de France*, que l'on oppose explicitement, dans le même numéro, aux contradictions de l'*Histoire de la Révolution française* de Thiers, un imposteur, coupable «d'avoir élevé des autels à la cruauté, à l'injustice, à l'extravagance et à la peur». Thiers – qui, certes, en 1834, n'était pas encore le «Versaillais» de 1871 – a bien dû sourire de ce portrait étrange ; mais de tels jugements sur son œuvre sont le fait de la plupart des revues d'inspiration chrétienne – on sait à quel point religion et légitimisme sont liés ; pour elles le choix est vite fait entre l'*Histoire* de Thiers, justement, et celle de Félix de Conny (1786-1850), modeste historien légitimiste dont le cas apparaît ici exemplaire. La

première, « livre mal fait », ouvrage d'un esprit « d'une mobilité dangereuse » (*La Dominicale*, 18 mai 1834), ne saurait tenir devant la seconde, car « M. Thiers a fait une *Histoire* [...] souverainement fausse » ; au contraire, « M. de Conny fait de la bonne histoire, et il la fait belle, véridique, et nos fabricants de réputations n'en parlent pas, parce qu'il est bon que leurs partisans demeurent convaincus que le talent ne peut résider que sous le bonnet rouge, dans le cabinet des journaux ministériels, ou dans les antichambres de Louis-Philippe » (*ibid.*, 28 septembre 1834). Conny, le premier, et définitivement, a tout dit ; Mignet, pâle émule de Thiers, ne fait, lui, que « du mauvais Vertot » (*ibid.*, 24 mai 1835).

Félix de Conny l'obscur n'est qu'un témoin caractéristique. Les grands textes confirment la forte part de la thèse préétablie dans l'image historique de la Révolution française. On peut consulter avec profit, à cet égard, l'essai récent de Bétourné et Hartig, *Penser la Révolution française : deux siècles de passion française* (1989), ou se souvenir du classique ouvrage de Jacques Godechot, *Un jury pour la Révolution* (Robert Laffont, 1974), où il examine non seulement « La génération de l'époque révolutionnaire » (Mignet, Thiers, Michelet, Lamartine, Blanc, Tocqueville, Quinet, et en contrepoint l'Écossais Carlyle), mais aussi les suivantes : Taine, Aulard, Jaurès, jusqu'à Mathiez et Lefebvre et à « une histoire plus scientifique » (titre de son dernier chapitre). Pour nous qui portons ici sur l'Histoire un regard non d'historiens mais d'historiens de la littérature, le passage en revue des grands noms n'est pas moins passionnant, dès lors qu'il est question du positionnement idéologique des rédacteurs d'histoires de la Révolution française. Ainsi chez Lamartine, au moment de ses *Girondins* de 1847, se combinent, pour l'obtention d'un effet puissant, l'art d'un écrivain (l'écriture littéraire, ici, est à la fois celle du prosateur lyrique et du grand orateur) et la coïncidence entre sa célébration du réformisme girondin et l'espoir de libération sans risques des promoteurs des banquets. À la veille de 1848, l'écriture de l'histoire rejoint l'histoire se faisant ; d'où, sans doute, la valeur mythique de l'œuvre. Ne pourrait-on faire des remarques analogues sur des cas ultérieurs, et plus spécifiques encore, d'écriture poétique de l'histoire ? Difficile, ici, de ne pas penser à Victor Hugo : *Châtiments* ou, en mineur, *L'Année terrible* tracent les constantes d'une indignation qui se réincarne encore dans *L'Art d'être grand-père* (1877), recueil méconnu – des historiens, notamment – et dont, dans son ouvrage *Du passant au passeur* (Eurédit, 2002), Agnès Spiquel vient de montrer à quel point il accompagne, synthétise et réalise le programme journalistique et politique du vieux Hugo revenu d'exil et acharné à obtenir l'amnistie des Communards. Ici se joignent, comme chez Lamartine, écriture littéraire et écriture idéologique ; à tel point qu'on se demande si l'Histoire peut – au XIXe siècle, en tout cas – éviter d'être et littéraire et idéologique...

L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE EST-ELLE SCIENTIFIQUE ?

Cette écriture dont nous avons vu la forte imprégnation rhétorique, cette histoire à tant d'égards littéraire, mais aussi cette pratique profondément idéologique peuvent-elles néanmoins, dans certains domaines, et/ou sous certaines plumes, préten-

dre dès le XIXe siècle au statut de science ? Il n'est pas possible de répondre en bloc, ne serait-ce qu'à cause de l'écart qui se creuse entre l'opération « neutre », ou le degré zéro de la démarche historienne (telle que nous la concevons aujourd'hui), que constitue la publication documentaire brute, et la reconstruction hautement calculée et personnelle d'un passé sans cesse réinterprété et comme recréé, à la façon de Michelet. Aussi progresserons-nous d'une extrémité vers l'autre.

Il ne serait pas faux de dire que le XIXe siècle est le siècle du document ; de la prise de conscience de la nécessité originelle du document. Si l'exemple vient d'au-delà des frontières, essentiellement de l'érudite Allemagne, il n'en est pas moins vrai qu'à partir de la Restauration et avec l'encouragement ostensible des gouvernements constitutionnels successifs, ce ne sont pas moins de deux cents gros volumes de textes qui sont imprimés sous le titre général de *Mémoires relatifs à l'Histoire de France.* Une première série de cent trente et un volumes, publiée par Petitot et Monmerqué de 1819 à 1829, va de Philippe-Auguste à 1763 ; presque en même temps, Berville et Barrière donnent, de 1820 à 1828, cinquante-trois volumes concernant la Révolution française. Un peu plus tard, Guizot en personne assume la responsabilité d'une série qui va de la fondation de la monarchie jusqu'au XIIIe siècle (trente et un volumes, 1823-1835), et que poursuivent Michaud et Poujoulat pour la période qui va jusqu'à la Révolution (trente-deux volumes, 1836-1838). Ces énormes ensembles très imparfaits, à la fois incomplets et fautifs, sont pourtant l'amorce de ce qui fait passer l'histoire du littéraire au littéral, du vraisemblable au vérifiable. L'évolution, très lente, procède parfois par à-coups ; à propos d'un personnage aussi emblématique que Jeanne d'Arc, on peut passer en peu de temps (1839, 1841) d'un pamphlet anglophobe à la documentation peu rigoureuse (alors même que Michelet avait été nommé en 1830 directeur de la section historique des Archives nationales), à la publication sans réinterprétation, par Jules Quicherat, de toutes les pièces alors connues du procès. À ces vastes opérations de mise à disposition du savoir s'ajoute la création de sociétés savantes, de revues (dans le domaine archéologique notamment), de bibliothèques spécialisées. Pour autant nous ne devons pas imaginer une France savante devenue soudain rigoureuse : certes les académies de province, dont plus de vingt des plus anciennes remontent aux décennies antérieures à la Révolution, se multiplient à partir de la monarchie de Juillet ; en province les sociétés d'« antiquaires », de la Morinie ou d'ailleurs, sont foison, et les séries des volumes de leurs mémoires encombrent aujourd'hui par kilomètres les rayonnages des libraires d'occasion spécialisés : la *Bibliographie générale des travaux historiques [...] publiés par les sociétés savantes de la France*, publiée de 1888 à 1918 sous la direction de Lasteyrie, Lefèvre-Pontalis et Vidier, ne compte pas moins de cent trente-deux mille références ! mais ces travaux ne sont qu'exceptionnellement susceptibles d'entrer dans le cadre de ce que nous avons pris l'habitude d'appeler « histoire locale », fût-ce avec un sourire (justifié ou non) de condescendance ; il s'agissait, trop souvent encore, de disserter en ancien bon élève, dans le vide, sans aucune compétence véritable (et ce ronronnement en circuit fermé existe encore, avec séance solennelle annuelle et banquets...).

Quelques noms se détachent de ce lacis de « mémoires » et de « travaux » surtout faits de compilations oubliables : ceux, précisément, d'auteurs parvenus à un statut

national. Certains de ces historiens rédacteurs-narrateurs (on a presque envie de dire : conteurs) sont encore dignes de mention pour la seule, mais bonne raison qu'ils ont été abondamment lus et relus – à preuve, là encore, le nombre d'exemplaires de leurs ouvrages qui encombrent le commerce de l'ancien. Quelques autres illustrent plus légitimement leur siècle, parce que leur talent « tient » encore – la question étant alors de savoir si le prestige de ce talent peut être qualifié d'« historien », ou s'il ne relève pas de la « littérature » dont nous parlions en commençant...

La catégorie des oubliés qu'on lisait volontiers jadis est nombreuse. On y distinguera un Prosper de Barante, parce qu'il fit partie du groupe de Coppet, et que les douze volumes de sa diffuse *Histoire des ducs de Bourgogne* (1824-1828) furent réédités pendant des dizaines d'années. Mais la réédition, voire la réécriture, justifient-elles qu'on nomme encore Henri Martin ? Il refit trois fois son *Histoire de France* entre 1833 et 1860, mais en quinze, en dix-neuf ou en en seize volumes, elle ne l'empêche pas de ne plus être qu'un nom d'avenue cossue (et encore, pour les Parisiens des beaux quartiers...) ; quant à Anquetil, davantage réédité encore – pratiquement jusqu'à la guerre de 1914 –, qui l'entrouvre encore ? Pour qu'un de ces grands faiseurs de copie se détache de la grisaille, il faut, indépendamment ou presque de ses éventuels mérites, qu'il ait joué un rôle dans d'autres domaines de la culture : on peut citer à cet égard Ségur (le beau-père de la comtesse), dont Balzac utilisa l'*Histoire de Napoléon et de la Grande Armée pendant l'année 1812* (1824) pour décrire avec force le désastre de la Bérézina dans sa nouvelle, *Adieu* (1830). Mais en disant cela nous revenons à la littérature ! et il est bien vrai qu'en fait de retraite de Russie nous lisons plutôt les courts mais saisissants paragraphes de Chateaubriand dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, ou le début de « L'expiation » dans *Châtiments*... que le malheureux Ségur.

Parmi les prolixes aujourd'hui empoussiérés dans les boîtes des quais, il faut nommer les historiens siamois de la Révolution française, Thiers, déjà cité, et Mignet ; le second presque inconnu désormais, parce qu'il ne fit pas la carrière de premier plan de l'autre, le politicien, l'un des modèles de Rastignac (la littérature toujours). Mignet, pourtant, n'ignora pas la politique ; il fonda *Le National*, avec Thiers, justement, et Carrel. À cette époque (janvier 1830), il était célèbre ; son *Histoire de la Révolution française* avait été publiée en 1824, on la traduisait à l'étranger ; lui-même vivait sur son jeune passé de professeur à l'Athénée, de journaliste libéral. La monarchie de Juillet combla ses vœux d'évolution modérée et compléta sa carte de visite ; en 1837, à peine quadragénaire, il était secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences morales et politiques. Sa description de la décennie 1789-1799 donne un exemple de ce que peut être l'histoire « pour ne fâcher personne » : en 1824, elle avait un petit parfum d'audace, puisqu'elle ne se limitait pas à un thrène en l'honneur de feu Louis XVI ; passé 1830, ce fut un moment la vulgate de bon ton. Pourquoi, alors, ne pas jeter Mignet dans la trappe des idéologues ? C'est qu'il s'astreignait tout de même à ne pas écrire en dépit de l'exactitude, et que même, lorsque la chute de Louis-Philippe le poussa à la retraite politique (il vécut jusqu'en 1884 !), il publia dans la discrétion des ouvrages dont la rigueur n'est pas absente (*Histoire de Marie Stuart*, 1851).

Apprécier Thiers, ami et contemporain exact de Mignet (ils s'étaient connus sur les bancs de la faculté d'Aix-en-Provence) est autrement incommode, parce qu'on a l'impression qu'il n'écrivit l'histoire que pendant ses loisirs forcés loin du pouvoir ; ce n'est pas exact pour son *Histoire de la Révolution française* dont il composa les dix volumes sous la Restauration, alors qu'il n'était encore que jeune avocat et journaliste libéral ; c'est vrai, en revanche, de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, dont le début fut publié en 1845 (il avait quitté le pouvoir depuis cinq ans) et qui se poursuivit pendant vingt volumes jusqu'en 1862. Dans tous ces ouvrages, Thiers est meilleur rédacteur que Mignet : plus prolixe (toujours se souvenir de l'attirance du public du XIXe siècle pour la prolixité !), plus vif, moins coquet, il a quelque chose – avant l'heure, pour les premiers de ses livres – du savoir-faire d'un feuilletoniste, expert à dramatiser, à faire apparaître comme seule raisonnable la vision bourgeoise d'une Révolution française légitime tant qu'elle donne le pouvoir aux banques, odieuse dès qu'elle ose fixer le prix du pain en faveur des malheureux. C'est bien l'auteur tranquille de *De la propriété* (1849) qui s'exprime. Alors, lui aussi, dans la fosse aux idéologues, comme le voulaient d'ailleurs les thuriféraires du légitimiste de Conny ? Mais alors, tous s'y retrouveraient pour s'y déchirer jusqu'au Jugement ; en tirer Thiers, c'est rappeler qu'il se souciait, tout de même, de documentation ; et que l'on peut encore le lire pour autre chose que pour le plaisir d'une plume agile.

Une question un peu différente se pose avec Augustin Thierry. Il a presque le même âge que Mignet et Thiers (ils sont nés respectivement en 1795, 1796 et 1797), mais il se situe autrement qu'eux sur l'axe de l'évolution de l'histoire vers la rigueur. D'abord, sa passion, ce n'est pas 1789, c'est le Moyen Âge. Sa vocation, à l'en croire, lui serait venue à la lecture des *Martyrs* (1809) et du fameux « Bardit des Francs » (fameux au XIXe siècle, s'entend) ; devenir historien parce qu'on s'enthousiasme, adolescent, pour le vieil adolescent Chateaubriand, voilà un fameux conditionnement. Il s'agira dès lors de dire le sens de tout, d'expliquer, d'interpréter, mais au fil d'une narration épique, et en essayant de donner au lecteur « la vue des choses elles-mêmes » *(Considérations sur l'histoire de France)* avec d'autant plus d'ardeur que ces choses plongent dans la nuit médiévale. La *Conquête de l'Angleterre par les Normands* (1825), les *Lettres sur l'histoire de France* (1827) qui réunissent un cycle d'articles publiés depuis 1821 dans *Le Censeur européen*, les *Récits des temps mérovingiens* (1833-1840) tirés des chroniques de Grégoire de Tours, forment ensemble un poème des races (Normands et Saxons) et des grandes figures du Moyen Âge – œuvre d'un poète emporté, coloré, vivant, enclin aux reconstitutions largement intuitives, et en même temps (c'est la marque de cet esprit original) d'un poète soucieux d'interprétation intellectuelle, et persuadé que tout le passé aboutit au présent, dans une logique à la fois implacable et romanesque. Romanesque, vraiment ? mais alors, dans la trappe aux littérateurs ? Oui, si, vieilli prématurément, aveugle, Augustin Thierry n'avait fini sa carrière par un travail qui, lui, est déjà un travail d'historien moderne : Guizot, absorbé par les soins du ministère, lui confie la direction de la publication de documents inédits sur l'histoire du Tiers État (toujours cette hantise française de comprendre le surgissement de la Révolution). Thierry, en médiéviste qu'il est, reprend les choses à la source, et meurt prématurément (1856) sans avoir pu traiter vraiment autre chose que le partage de la Gaule au VIe siècle ; mais tout

inachevé qu'il est, cet *Essai sur l'histoire de la formation et des progrès du Tiers État*, vraie base de données en provenance directe des chartes et des archives dépouillées, annonce une autre écriture de l'histoire. Duby n'est plus si loin.

Louis Blanc, à présent. Autre grand homme ! autre inconnu, dont les textes sont quasiment inaccessibles. Lui aussi, l'enfer des idéologues, voire des pamphlétaires ouvertement partiaux, pourrait l'accueillir ; on a rarement vu historien moins serein. Louis Blanc écrit l'histoire avec la rage que Félix Pyat met, à la même époque – toujours cette féconde monarchie de Juillet, régime politique croupi, mais temps royal (ce n'est peut-être pas le bon adjectif...) des idées et des rêves –, à écrire le mélodrame pour secouer les inerties. L'*Histoire de dix ans* et *Le Chiffonnier* (1847), même combat ? sans doute. La hargne des deux auteurs contre Louis-Philippe, et plus largement contre la bourgeoisie, n'est pas anecdotique : trente ans après les barricades de février 1848 ils sont toujours côte à côte, vieux gauchistes impénitents. Alors, vraiment, Louis Blanc dans un développement sur la naissance de l'histoire comme science ! Scandale, en effet, peut-être. Mais le rédacteur de ces lignes n'est pas le premier à rendre hommage à Louis Blanc historien ; Paul Thureau-Dangin soi-même, qui apprenait à lire à l'époque où parurent les huit volumes de l'*Histoire de dix ans* (1841-1844), en salue avec insistance la valeur dans son propre travail, vite devenu classique (*La Monarchie de Juillet*, 7 vol., 1884-1892). Thureau-Dangin, typique historien modéré de la III[e] République, a su voir ce qui faisait la double valeur de l'enquête furieuse de Louis Blanc : une vraie documentation, publiée en annexe de chaque volume, et qui d'une certaine manière légitime une interprétation énoncée par ailleurs comme telle ; et aussi une clairvoyance, aujourd'hui admise, sur la confiscation des barricades, sur la fragilité d'un pouvoir royal obtenu dans des conditions incertaines, et qui ne construisit sa longévité que sur la férocité d'une répression sans états d'âme (Saint-Merri, les canuts, la rue Transnonain). On pourrait dire que Thureau-Dangin salue le Daumier qui est en Louis Blanc ; belle victoire du militantisme. À côté de l'*Histoire de dix ans*, les autres livres d'histoire de Louis Blanc pâlissent, soit à cause des circonstances, comme sa grande *Histoire de la Révolution française* (encore une) qui fut publiée à peu près en même temps que celle de Michelet, et qui mériterait, un demi-siècle avant Jaurès, le qualificatif d'histoire *socialiste* de cette Révolution ; soit parce qu'ils tournent inévitablement au plaidoyer *pro domo*, comme tout ce qu'il écrivit sur la Seconde République, aussitôt (*Pages d'histoire de la révolution de Février*, 1850) ou sur le tard (*Histoire de la révolution de 1848*, deux volumes, 1870) : difficile pour l'opposant de devenir gouvernant, plus difficile encore d'expliquer, ensuite, pourquoi on n'a pu réaliser ses idéaux...

Ici le nom de Lamartine s'impose, puisque Louis Blanc fit partie de son gouvernement provisoire ; tous deux échouèrent, par trop d'audace face à la peur des possédants ; tous deux, en la même année 1847, avaient participé par leurs livres à la campagne d'ébranlement de la royauté vieillie : l'un par les deux premiers volumes de son *Histoire de la Révolution française* évoquée à l'instant, l'autre par ses fameux *Girondins* et leur foudroyant succès – un succès immédiat, égal à celui de *Jocelyn*, dont le tirage avait été épuisé en trois jours. Henri Guillemin, et plus récemment Antoine Court dans sa thèse, ont fait tout ce qui était possible pour convaincre que non, Lamartine n'est pas un nuage ambulant ; que, oui, il était un homme politique

conscient, trop conscient même, des réalités économiques. L'*Histoire des Girondins*, qui embrasse en fait toute la période qui va de la mort de Mirabeau à celle de Robespierre, dérape parfois dans l'anecdote, mais le plus souvent se tient au plus près de l'orientation qu'a voulu lui donner l'auteur : proposer à la nation, empêtrée dans une fin de règne nauséabonde, un programme de régénération sociale exempt de tout le sang que les ennemis de Robespierre « versèrent sur lui » pour le perdre. Plus littéraire qu'historienne, cette *Histoire des Girondins* ? sans doute. Le problème du *charme* de Lamartine est ici analogue à l'*enchantement* des *Mémoires d'Outre-Tombe*, parus quelques mois plus tard. Plus idéologique ? peut-être aussi ; mais pas plus que l'*Histoire* de Louis Blanc. Et tous les deux cherchent, vraiment, à comprendre, à interroger le passé pour éclairer le présent, parce qu'il leur semble que c'est ce qu'il faut faire. On n'aura plus exactement, un siècle après eux, la même conception (déclarée, en tout cas) de ce que doit être le « territoire de l'historien » ; mais impossible de les laisser au bord de la route, comme s'ils n'avaient rien dit.

Même remarque pour François Guizot. Charme moindre, assurément ! Et une œuvre largement introuvable en librairie. Mais le « moment Guizot » que définissait naguère Pierre Rosanvallon, ce n'est pas un moment négatif, tout de même ; et il convient donc de ne pas omettre le nom de cet homme, dont l'image reste assez injustement attachée aux seules dernières années de sa carrière politique, à la fin de la monarchie de Juillet. Mais ce protestant, fils d'un Girondin guillotiné, avait d'abord été enseignant (chaire d'histoire à la Sorbonne, 1822-1830) et, à la même époque, fin littérateur (on lui doit une intelligente révision de la traduction Le Tourneur de Shakespeare). Comme historien, son seul « tort » est d'écrire de façon moins plaisante que Thiers ; car il interroge les documents avec plus de rigueur que lui et si, comme lui, il se donne pour tâche d'expliquer que la victoire du Tiers État en 1789 est un aboutissement logique, il le fait avec un rationalisme qui s'interdit tout pittoresque, toute généralisation élégante qui ne se fonderait sur des faits dûment constatés. C'est l'éditeur d'archives qui parle. L'*Histoire de la civilisation en France*, puis *en Europe*, qu'il tire de ses cours (publ. 1845), est objectivement bien plus rigoureuse que tout ce que peut écrire Michelet. De là à dire que la postérité continue, aujourd'hui, d'opérer le partage entre ceux qui savent charmer et les autres...

Pourtant, peut-on dire qu'un Tocqueville *charme* ? La séduction qu'il exerce est sans doute plus intellectuelle que stylistique, quoique ses qualités de clarté soient aussi celles d'une écriture limpide, capable de force et d'éloquence. En tout cas Tocqueville est lu, et édité ; Guizot reste aux oubliettes. Pourquoi ? La réponse la moins originale – mais sans doute exacte – est que la renommée moderne de Tocqueville tient, pour le grand public cultivé, à un titre et un seul, *De la démocratie en Amérique* (1835 ; second volume, 1840), qui est en effet à peu près sa seule œuvre capitale. Est-ce à cause de l'Amérique ? évidemment ; mais ce qu'il en dit passionne parce que c'est lui qui le dit : aristocrate lucide, nostalgique, mais d'un monde dont il sait le retour impossible, Tocqueville s'interroge sur le devenir de la classe vaincue dont il est issu, et sur la nature du nouveau pouvoir venu d'en bas, la démocratie américaine en constituant à ses yeux la réalisation brutale, sans doute irréversible, à coup sûr ambivalente. Le coup de génie de Tocqueville a été de poser de façon

convaincante la question de la liberté : paradoxe provocant entre tous puisque 1789 (ou la guerre d'indépendance) passe pour avoir justement libéré (ou préservé) le citoyen de toute tyrannie ; mais paradoxe instructif, que le Stendhal de *Lucien Leuwen* n'eût pas désavoué, lui qui rédigeait dans le même temps – sans la publier – cette grinçante chronique de la république impossible.

N'avoir pas, jusqu'ici, parlé d'Edgar Quinet procède d'un désir de lui rendre, à lui aussi, justice. Tocqueville a sa place faite, et qui renvoie Barbey d'Aurevilly à ses regrets stériles (je ne parle pas ici du mérite littéraire, quoiqu'il soit sans cesse question de littérature dans ce chapitre sur l'histoire). Ni Guizot ni Quinet n'ont la leur, et c'est encore plus injuste dans le cas de Quinet, qui croyait en la puissance de l'expression écrite et qui tenta de donner à la France littéraire l'épopée que n'avait pu finir Lamartine, et que Victor Hugo livrait par fragments. Bien sûr *La Légende des siècles* occupe tout l'horizon, et l'on ne dira pas hélas ! Mais qui, de nos jours, a lu *Merlin l'enchanteur*, dont un livre magistral de Simone Bernard-Griffiths (*Le Mythe romantique de Merlin dans l'œuvre d'Edgar Quinet*, Champion, 2000) vient de montrer les dimensions d'histoire-poème de la destinée humaine en son entier ? Histoire de littérateur ! dira celui qui s'irrite de voir parler si peu de science dans ce développement en principe consacré à la naissance de l'histoire comme science. Oui, pleinement, et pleinement non. Le jeune Quinet fut un des premiers à travailler sur les sources, à rechercher les principes. À preuve, alors qu'il n'a que vingt-deux ans, sa vaste préface aux écrits de Herder (*Introduction à la « Philosophie de l'histoire de l'humanité »*, 1825). À preuve, en 1830, en un temps où l'archéologie émerge à peine, son essai *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'Antiquité.* À preuve encore, son rigoureux « Rapport à M. Le Ministre des Travaux publics sur les épopées françaises du XII[e] siècle restées jusqu'à ce jour en manuscrits dans les bibliothèques du Roi et de l'Arsenal », publié par Lamennais dans *L'Avenir* (22 juillet 1831). Ce sont là des travaux de pionnier. Mais Quinet, par ailleurs, est fasciné par les avatars du sacré à travers les civilisations ; il cherche à définir *Le Génie des religions* (1841), il interroge l'un face à l'autre *Le Christianisme et la Révolution française* (1845) ; de cette enquête passionnée surgissent deux orientations fondamentales. L'une est celle de l'homme politique, persuadé que le christianisme n'est plus capable d'aucune fécondité et que, si la société veut progresser, ce doit être sans lui : séparation, donc, de l'Église et de l'école, et lutte contre tout cléricalisme, tel que le restaurent le second Empire et son ordre moral, contre lequel le proscrit Quinet tonne comme il tonnait déjà contre Guizot. Il y a chez Quinet un républicanisme téléologique qui fait de lui un frère de Hugo, plus que du moins lyrique Louis Blanc. L'autre orientation répond au goût de Quinet pour l'expression poétique et symbolique. Tente-t-il de dire ce qu'il pense de la légende impériale, c'est sous la forme d'un poème en vers (*Napoléon*, 1836) ; veut-il faire réfléchir à l'histoire dans son intégralité, c'est par un poème en prose aux proportions presque inhumaines, ce *Merlin* de 1860 par lequel il se situe, juste un peu dans l'ombre, entre Victor Hugo et, justement, ce Michelet vers lequel nous ne pouvons plus ne pas nous tourner.

MICHELET : LA SYNTHÈSE ?

L'image que nous pouvons nous former actuellement et la connaissance que nous pouvons avoir de Michelet doivent beaucoup à Paul Viallaneix, parce qu'en plus de trente ans de patient travail, il l'a, tout simplement, donné à lire : édition correcte de son œuvre, édition, tout court, de son *Journal*, de beaucoup de ses lettres ; même s'il n'est pas le seul artisan moderne de ce traitement scientifique du « cas » Michelet, nul doute que nous ne soyons mieux placés, à bien des égards, pour nous faire une opinion nuancée, que bien des témoins du temps passé.

Cela ne signifie pas que tout aille de soi. Avant de porter quelques regards sur Michelet, rappelons d'un mot son itinéraire. Origines modestes : parents imprimeurs, ruinés à la fin de la Révolution ; l'enfant (né en 1798) subit fortement l'influence de son père, lui-même marqué par le jacobinisme voltairien. Devenu professeur, Jules Michelet rencontre Victor Cousin (1824), traduit et préface Vico (1827), enseigne à l'École normale supérieure (à partir de 1827), à la Sorbonne (à partir de 1834), au Collège de France (à partir de 1838). Son influence pédagogique est certaine ; comme Quinet, à cause de leurs communes attaques contre les Jésuites et le cléricalisme, il est politiquement suspect : son cours est suspendu en janvier 1848, puis de nouveau en avril 1852. Il est alors destitué de sa chaire au Collège de France, et devient pleinement disponible pour l'écriture.

Il avait à vrai dire commencé depuis longtemps à publier ; après son *Discours* sur Vico de 1827, où s'esquissent déjà ses convictions sur l'approche du passé, il avait donné en 1831 une ambitieuse et programmatique *Introduction à l'histoire universelle* ; et presque aussitôt s'était amorcée la grande entreprise : une *Histoire de France*, dont le premier volume est publié en 1833, le dix-septième et dernier en 1867 seulement ; entre-temps, en effet, Michelet s'est interrompu (après le tome VI, qui s'achève sur la mort de Louis XI [1844]), pour écrire dans la fièvre les sept volumes de son *Histoire de la Révolution française* (1847-1853), précédés d'une sorte d'introduction symbolique et lyrique, *Le Peuple* (1846). L'*Histoire de France* terminée est complétée en 1869 par une Préface générale, et en 1872-1873 par deux volumes d'*Histoire du XIXe siècle*. Ce n'est pas tout, et loin de là. Dès le milieu des années 1850, Michelet écrit parallèlement à ses travaux historiques une dizaine d'essais mi-documentaires, mi-lyriques, sur des sujets que l'on pourrait qualifier de cosmiques, au nombre desquels *L'Amour* (1858), *La Femme* (1859), *La Mer* (1861), *La Sorcière* (1862), et destine au peuple dédicataire de l'essai de 1846 une *Bible de l'humanité* (1864) qui se propose de le guider religieusement, mais hors de tout esprit de superstition – d'où l'enthousiasme tout laïque de Jean Guéhenno célébrant en Michelet *L'Évangile éternel* (Grasset, 1927).

D'une certaine manière, on comprend mieux les caractéristiques des livres historiques de Michelet si l'on recourt pour les éclairer à ces monceaux de pages de la seconde moitié de sa vie, pages sur lesquelles les avis sont pour le moins partagés, de nos jours encore, ne serait-ce qu'à cause de leur lassante boursouflure. Mais en même temps, leur ambition d'une vue totale de l'univers correspond bien au désir

d'« intégralité » de la partie historique proprement dite. À cet égard il est évident que l'écriture de l'histoire chez Michelet est d'abord littéraire, parce que romantique : exaltée, passionnelle, prophétique à sa façon, épique souvent.

Il n'est pas étonnant qu'on ait si souvent rapproché le dernier (et même le premier) Michelet de Hugo. Mais Hugo n'est pas historien, même si nous lui devons une des plus fortes images de l'émeute de 1832 ou des rivalités révolutionnaires en Bretagne. Michelet, lui, prétendait l'être, et c'est la raison pour laquelle, dans un premier temps, l'histoire scientifique des débuts du XXe siècle a été sévère pour ses manques de rigueur ; l'un des exemples les plus connus, sans doute, de cette sévérité, c'est l'ouvrage de Gustave Rudler sur *Michelet historien de Jeanne d'Arc* (PUF, deux volumes, 1925), qui souligne sans indulgence les grossières erreurs commises par Michelet dans sa lecture évidemment hâtive des documents – et si un historien aussi évidemment marqué à gauche qu'Henri Guillemin s'est fait l'écho de la dénonciation de Rudler (dans sa *Jeanne dite « Jeanne d'Arc »* de 1970), c'est à la mesure de la déception qu'avait causée cette découverte chez lui, enfant du peuple, et nourri au lycée de la lecture révérencielle de l'*Histoire de la Révolution française* recommandée aux bons élèves par un professeur typiquement « troisième république » (voir *Le Cas Guillemin*, Gallimard, 1979, p. 69). Michelet, à cette époque (vers la fin de la Première Guerre mondiale), c'était l'incarnation même de « l'image de la France », c'était l'homme qui avait fait de la patrie française une femme, un symbole, un mythe. Si nous en avons encore bien conscience aujourd'hui, c'est avec une distance critique que les contemporains eussent été bien en peine de prendre, et qui nous est facilitée encore par la publication toujours continuée de précieux inédits : ainsi tous les *Cours au Collège de France*, en deux épais volumes (Gallimard, 1995), nous permettent d'imaginer le pédagogue derrière « l'homme-Prométhée » (titre du *Monde des poches* du 6 novembre 1998 à l'occasion de la réédition de l'*Histoire de France* en « Bouquins »), et de nous faire une idée de sa gloire.

Sans doute le débat sur la qualité d'historien de Michelet est-il impossible à clore. Il est plus facile de s'entendre – aux nuances de goût près – sur le fait qu'il *est* un écrivain, un écrivain puissant, dont la fréquentation ardente du passé obéit tout à fait à l'injonction baudelairienne : « partiale, passionnée, politique », assurément son écriture l'est, sans relâche. Pour ce qui est de sa recevabilité scientifique, on peut hésiter, comme le fait l'auteur de ces quelques lignes : « Michelet fut-il vraiment le meilleur des historiens français de son temps ? La question du moins se pose. Augustin Thierry [...] me paraît situé plus franchement dans le fil du progrès épistémologique. Et si la fonction de l'histoire est d'établir une relation de cœur avec le passé, d'entrechoquer les éléments d'un langage pour que jaillisse l'étincelle, Victor Hugo – oui, le Victor Hugo de *Choses vues*, quant à l'histoire immédiate, celui des *Misérables* [...] – ou Delacroix, dont les lueurs d'incendie forcent à la communion directe, totalement elliptique, frémissante, ne furent-ils pas plus efficaces ? »

De quel iconoclaste, ces impertinences fortement tournées ? de Georges Duby, dans les « Notes marginales » au titre faussement modeste qui servent de conclusion acidulée au numéro de *L'Arc* sur Michelet (n° 52, 1973, p. 88). Je les trouve dignes de se passer de commentaire.

À LA VEILLE DU XXe SIÈCLE

Au temps même où Michelet, dérivant de plus en plus loin de l'Histoire, multiplie les livres-poèmes (si même tout ce qu'il a jamais écrit ne relève pas de cette catégorie...), vient au jour l'œuvre, sans fantaisie, mais fondatrice, de Numa Fustel de Coulanges (1830-1889).

Normalien, diplômé de l'École d'Athènes, auteur en 1858 d'une thèse sur l'historien grec Polybe, Fustel de Coulanges fut professeur d'histoire à la faculté de Strasbourg et à la Sorbonne, et termina sa carrière, de 1880 à sa mort prématurée, comme directeur de l'École normale supérieure. L'entreprise historique qui dévora son énergie fut une monumentale *Histoire des institutions politiques de l'ancienne France* (sept volumes dont quatre posthumes, 1875-1892), dont ne sont achevés que les développements qui concernent le Moyen Âge, de l'Empire romain jusqu'à l'époque carolingienne. Mais pour la postérité, et même si on lit beaucoup moins ce livre aujourd'hui, c'est un ouvrage plus mince qui a mené son nom à une célébrité durable : sa fameuse *Cité antique* de 1864.

Dans ces deux œuvres, le souci documentaire est le même, jusqu'au scrupule ; partisan d'une longue période de gestation documentaire, au cours de laquelle le cartésianisme doit éliminer toute trace passionnelle (à l'inverse même du patriotisme ouvert de Michelet), Fustel se comporte en généticien des institutions. Pour lui, l'individu n'existe que comme point d'application concret de rites, de types de relations institutionnelles, de convictions religieuses ou sociales. *La Cité antique* mène le lecteur d'une description austère du culte des morts chez les Anciens à l'évocation du surgissement brutal du christianisme au sein de la Cité ; curieusement, à la rigueur de l'investigation documentaire s'associe une sélection thématique aujourd'hui contestée, et au nom de laquelle le « laïc » Fustel explique à peu près toute l'évolution des sociétés antiques par le fait religieux. Dans sa grande *Histoire des institutions* ébauchée, Fustel accorde un moindre primat à la religion, et montre comment, via l'univers gallo-romain, les invasions barbares, la domination franque, on passe de la relation du citoyen avec l'État, caractéristique de Rome, à celle qui unit le vassal à son suzerain, fondement de la féodalité. Lire Fustel aujourd'hui demande non seulement un goût pour la méthode – celle, toute de rigueur, qui a prévalu à partir de lui – mais une sorte d'abnégation littéraire : pour la première fois peut-être, le public français cultivé se voit proposer une histoire sans ornementation. Finie, cette fois (si ce n'est par la haute correction du style), l'écriture *littéraire* de l'Histoire.

Certes, Fustel de Coulanges a lui seul n'a pu tarir la veine de l'histoire narrative de vulgarisation, qu'à la fin du siècle encore un Victor Duruy, ancien ministre de l'Instruction publique de Napoléon III, perpétue pour l'usage scolaire dans sa grande *Histoire des Romains* (1879-1885). Et, nous l'avons dit, une telle histoire-récit jamais ne tarira. Mais les dernières années du XIXe siècle marquent tout de même le temps de la vraie nouveauté historique, comme en témoigne la publication significative d'une *Introduction aux études historiques* par Langlois et Seignobos (1899) – deux grands noms, un classique. Et de nouveaux auteurs, aussi, se manifestent.

Alphonse Aulard, né en 1849, est le premier, en 1886, à enseigner l'histoire de la Révolution française à la Sorbonne. Il dirige une revue dynamique, *La Révolution française*, fondée en 1881. Il prend la direction d'une commission qui amorce, en 1889, la publication d'un vaste *Recueil des actes du Comité de Salut public* (vingt-huit volumes, 1889-1951). Il publie en 1901 une magistrale *Histoire politique de la Révolution française*, que devaient suivre, jusqu'à sa mort en 1928, de nombreuses autres publications sur la même période. Aulard, c'est le grand universitaire, le représentant parfait de l'histoire événementielle ; maintenant que la ferveur pour l'École des Annales s'atténue, que ses disciples eux-mêmes reviennent à l'événement, un homme comme Aulard peut retrouver sa place.

Le cas de Jaurès, de trois ans son cadet, est différent. Après sa thèse de philosophie sur *La Réalité du monde sensible* (1890), il quitte la carrière universitaire pour une vie plus agitée d'homme de presse, d'orateur et de militant, et ce n'est pas comme historien, mais comme personnage de l'Histoire qu'aujourd'hui il reste immensément connu. Pour Georges Pellissier, déjà évoqué au début de ce chapitre, Jaurès n'est pas un historien, mais un journaliste ; pourtant, à la date de 1911, il signale dans la bibliographie de son anthologie le début de la publication de l'*Histoire socialiste de la Révolution française* (commencée en 1901). Mais sur aucun des points que nous avons retenus comme décisifs, il ne perçoit encore la dimension de Jaurès. Ni comme chercheur documentaire (Jaurès passa des heures aux Archives, et dans la presse révolutionnaire), ni comme interprète engagé de la genèse des libertés républicaines et de son retentissement dans le monde, ni même comme grand écrivain utopiste, Jaurès ne lui apparaît dans la vérité (ou la légende ?) qui est la sienne aujourd'hui. Peu importe, si nous percevons, nous, qu'avec Jaurès et le nouveau siècle s'amorce une démarche qui, sans nier – certes non – les préférences (idéologiques, voire étroitement politiques), sans abandonner non plus, dans le cas des meilleurs, l'amour du beau style, privilégie tout de même de plus en plus la démarche déductive de l'enquêteur scrupuleux, qui n'avance rien sans arguments.

Si au XXe siècle l'écriture de l'histoire ne s'inscrit plus dans l'histoire de la France littéraire, c'est que l'histoire a acquis son autonomie. Il y a toujours des historiens tendancieux ; il y a, il y aura toujours, en histoire comme dans tous les domaines du savoir, des spécialistes compétents qui ne savent pas écrire ; mais il y a un acquis consensuel sur ce qu'est ou doit être l'histoire comme science. Ce consensus est issu de plusieurs décennies de recherches et de débats au cours desquelles, en ce riche XIXe siècle, la démarche historique s'est très lentement dégagée d'une rhétorique générale de la narration et de l'art de plaire.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES R., *Michelet par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1954.

BERNARD Cl., *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.

BARTIER J., « Littérature et histoire », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1976, n° 1, p. 341-356.

COURT A., *« Les Girondins » de Lamartine*, Éd. du Roure, 1987.

GAULMIER J., *Michelet*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1968.

GUIRAL P., *Thiers*, Paris, Fayard, 1986.

HARTOG F., *Le XIXᵉ siècle et l'histoire. Le cas Fustel de Coulanges*, Paris, PUF, 1988.

JARDIN A., *Alexis de Tocqueville*, Paris, Hachette, 1984.

JULLIAN C., « Notes sur l'Histoire en France au XIXᵉ siècle », introduction à ses *Extraits des historiens français du XIXᵉ siècle*, Paris, Hachette, 1908, p. I-CXXVIII.

MOREAU P., *L'Histoire en France au XIXᵉ siècle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1935.

PELLISSIER G., *Anthologie des prosateurs contemporains. Historiens [...]*, Paris, Delagrave, 1911.

SMITHSON R. N., *Augustin Thierry*, Paris, Droz, 1975 [en angl.].

VIALLANEIX P., *La Voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Paris, Flammarion, éd. rev., 1971 ; *Michelet, les travaux et les jours*, Paris, Flammarion, 1998.

Écritures de la transgression au XXe siècle

Francis MARMANDE

La transgression (violation, péché, faute, en latin d'Église) est le mouvement délibéré par lequel une limite (juridique, morale, religieuse) est affrontée – autrement dit, désignée. Il ne l'efface ni ne l'abolit.

Pour savoir ce que met en jeu la transgression et ce qu'elle atteint, il est aussi implacable qu'insuffisant d'en mesurer l'effet dans son rapport à la Loi – morale, politique, symbolique. Transgresser veut que l'on « quitte la route ordinaire », pour parler comme un contemporain de Sade (ils sont incarcérés dans des cellules voisines de la prison de Picpus en 1794) : Choderlos de Laclos. Ou pour parler comme Rimbaud. Les limites définissent l'infraction. La transgression définit l'indépassable et se frotte à la faute comme elle s'adresse au crime.

La violence sociale (censure, état des mœurs, tabous et secrets) ne peut être tenue pour seul critère. Mais il est également impossible d'aborder une notion, aujourd'hui réputée « dépassée » – cette réputation même est éclairante –, en séparant l'opération de sa manifestation ; en distinguant le transgresseur (Sade, dans l'idée reçue) du transgressif (l'écrivain) ; transgresseur et transgressif, ensemble, de ceux qui ont pensé leur geste, tel qu'il qualifie la littérature moderne (Georges Bataille, Michel Foucault, Philippe Sollers).

Une histoire de la transgression, la typologie qu'elle inspirerait, ne peuvent se dégager que de ses effets, de sa perception et du geste d'écriture auquel elle incite.

D'UN TEMPS SANS TRANSGRESSION

Vendredi 15 mai 1998 : un chroniqueur abonné à l'alacrité quotidienne – Michele Serra dans *L'Unità* – note qu'il n'y a plus de *transgression.* Il avance ce pieux paradoxe comme un décret, comme une opinion, pas à proprement parler une idée, mais c'est un avis très partagé. Il prétend, l'argument est déjà plus faible, que la transgression le fait rire aujourd'hui. Aurait-il peur ? Il en vient à la morale de son billet. La vraie transgression, gronde-t-il soudain, ce sont les femmes algériennes, exemplaires, qui la vivent et, à l'heure de sa chronique, la portent : les femmes en lutte dans la nouvelle guerre d'Algérie, les femmes en proie à cette guerre. Tant de clichés en un seul billet finissent par avoir quelque chose de pertinent. (Cependant,

dans le même temps, Salman Rushdie ou Taslima Nasreen sont poursuivis à mort pour fait d'écrivain ; en France, des ouvrages sont condamnés avant que d'être écrits ; partout un climat de néo-puritanisme aigu, la surveillance généralisée, le despotisme de l'opinion publique, le contrôle total, la précaution utile, dictée par l'économie, des éditeurs, le tout communication, le règne absolu du faux et la maladie de la transparence.)

L'ironiste (post-moderne) a beau ne plus voir, où qu'il se tourne, de transgression en acte, il ne peut s'empêcher de limiter cette non-vision qui l'arrange, d'abord par les luttes (autrement dit : le politique à cru) ; ensuite par le sexe (la lutte des femmes) ; enfin par l'archi-violence du temps (aujourd'hui plus qu'avant). Ce qui est considérable pour quelque chose qui n'existerait plus.

La transgression, c'est donc ce qu'on éprouve. Plus personne à l'éprouver, dit-on, dans l'ancien monde : les mœurs, le tout dire, la réduction de la planète, celle des échanges, de la différence, au pur spectacle de la marchandise, les lois, en sont la cause et la mise à la raison. Telle est l'opinion répandue. Moins repérables dans le champ social (pour qui s'aveugle jusqu'au bout), les lignes de démarcation, et toute sorte de pointillés qui échappent à l'imagerie par résonance des misères de la conscience, traversent les psychés, les destins singuliers, les langages privés et la représentation que l'on se fait de soi. C'est sans doute encore en cela que la littérature reste le seul point d'accès au désir en propre, à ce qu'on peut en savoir dans la langue de l'intimité, et au film invisible du rapport personnel de soi à l'Histoire. Cette limite que l'on porte en soi et que l'on éprouve sans le savoir, est la marque incertaine du secret qui permet de survivre, celle dont parle Deleuze (mais aussi, d'autre façon, Wittgenstein). Ligne de fuite que l'on se donne et dont il dit : « partir, s'évader, c'est tracer une ligne », l'horizon passé, les mondes découverts par une longue fuite brisée. C'est une cartographie dont on voit plus distinctement l'image dans Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Lawrence, Thomas Wolfe, Fitzgerald, Miller ou Kerouac (*Dialogues* avec Claire Parnet, Flammarion « Champs », 1996, p. 47).

À moins que, réellement fondés à constater avec une joie amère cet effacement de la limite en eux, donc de la transgression virtuelle au-dehors, d'autres, à force de poussées et de craquements, sans presque l'apercevoir, par le sexe ou l'excès, ou cette ascèse de la manipulation dont on ne mesure plus le délire puisqu'il s'y absorbe (l'exercice spirituel d'un Pierre Guyotat coupé du monde dont il dit la folie), reculent à ce point les bornes qu'ils y rencontrent l'ordinaire même de la littérature. Qu'ils y entendent ce qui la définit comme geste et comme déraison. Qu'ils ne la voient plus qu'à travers la transgression. En fait, c'est un concept que l'on ne remet en circulation qu'avec le temps, où l'authenticité du geste de l'écriture se mesure soudain à ce qui contrevient aux lois de la société soumise. C'est un temps marqué par des noms, des actes de pensée, des postures, Marx, Nietzsche et Freud ; par la révolution du langage poétique (Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé) ; mais aussi par des opérations, plus tard, Joyce, Proust, Arno Schmidt, Emilio Villa...

Cette enfreinte qui a le sens d'une insurrection ne se confond pas avec la subversion ou le scandale qui lui donnent son sens. Le transgressif se fige quand il s'en tient à la visée du scandale. Il annule sa cible quand il la touche sans atteindre ce

qui ne lui est pas supérieur mais tout autre : l'expérience. L'expérience est à la fin bouleversée elle-même par l'excès qu'elle dévoile. Cette profanation vide, sans rien qui lui soit négatif, relève de l'expérience (Foucault). La transgression a son histoire dans le siècle. *Ubu Roi* (1896) en donne, en pleine bouffonnerie radicale, un repère imposant. Cette histoire n'est pas linéaire, mais elle est moins dénuée de sens que ne le voudrait l'apologie puritaine et soulagée qui prétend aujourd'hui revenir, enfin ! de quelques décennies de tyrannie du plaisir dont on aurait souffert.

UBU : JARRY OU LA LITTÉRATURE EN TERRAIN MINÉ (BRETON)

Quand Ubu, dernier des débauchés sublimes de la Renaissance (Apollinaire) hurle *Merdre !* au lever du rideau – n'est-ce pas plutôt la fin ? – c'est comme si, depuis la scène du Théâtre de l'Œuvre, le monde entier en était éclaboussé. Son *Merdre !* dégluti est dérisoire et bête. Exactement comme chez le chroniqueur transalpin qui patientera prudemment un petit siècle pour s'avouer blasé, l'énormité de la transgression chez Ubu vise au sexe, à la femme, à l'horreur, au pouvoir, à la volonté d'en finir. Et transite, sans doute, comme chez Roussel, sans que cela soit davantage dit, par l'homosexualité. Ce *R* redoublé qui, tout de même, ne renvoie pas seulement à celui du nom de *Jarry*, a quelque chose d'idiot et de terrible comme le meurtre d'un homme saoul. Rien ne peut dire qu'en ce soir de novembre 1896, le 10, quelque chose commence. Ce serait plutôt l'exténuation du vieux monde décati, mais alors, pourquoi Aragon insiste-t-il sur la valeur d'incipit de cette *Merdre* qui sort de la bouche d'Ubu (toute la saleté est là) comme un cri de dissolution ? Pourquoi cette date, qui se trouve être la date de naissance de Breton et d'Artaud, celle de la fondation des Jeux Olympiques (le vélo, qu'aimait Jarry, n'y entre que bien plus tard), ou de la mise au point du télégraphe sans fil (Marconi) ?

Des *Pas perdus* aux *Entretiens* de 1952, de l'*Anthologie de l'humour noir* à *La Clé des champs*, Breton passe et repasse avec insistance par le nom de Jarry, aussi présent que Sade, Lautréamont, Rimbaud, dans le générique du surréalisme. Tels sont ceux qui offrent « la marge de contestation la plus grande ». Jarry en est la levée d'irrationnel. Son revolver maintient la menace d'un réel toujours là, dans l'ordre du goût et de la logique. Il est l'envers bouffon et dandy, le clown pataphysique de Sade *(Le surmâle, L'amour absolu, Messaline)*. Dada reste au plus près de sa source, et par là moins voulu, moins concerté que ne sera le surréalisme. Surtout, Dada se refuse, à la différence de Breton, à être un mouvement littéraire de plus : « Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale... » *(Manifeste de 1918)*.

La farce et la charge ne sont pas dans Ubu. Elles sont dans la littérature et dans l'histoire. Sa rage coupe court et transgresse par excès : dans le fait de ne pas dire déjà comment il faut le prendre, s'il est tragique (subversion), métaphysique (renversement) ou indécidable (canular de potaches que de braves types finiront par prendre au sérieux). Cette incertitude du rire, de ce qui choque, n'est pas tout. La lâcheté d'Ubu est son éthique, le *merdre* redoutable et stupide, son tic. Les tyrans ordinaires n'en sont pas moins hommes. L'Histoire du XXe siècle n'a pas simplement

confirmé Ubu qui en est son signe avant-coureur, son sous-réalisme : elle l'exagère jusqu'au bout.

La notion de transgression est inséparable du temps des « avant-gardes ». Breton, dans son premier manifeste, donne le surréalisme pour le fonctionnement *réel* de la pensée (1924). Sollers en fait une théorie des exceptions. Christian Prigent (*Ceux qui merdRent*, 1991) passe par Lacan : le *réel* commence là où le sens s'arrête. Ce qui est transgressé, c'est le réalisme, au nom du réel, contre la réalité. Cet excès de réel – l'*hétérogène*, chez Bataille, au début (voir les *Œuvres complètes*, t. 2) – dont on éprouve qu'il est irréductible à la réalité, c'est ce qui justifie la forme de la transgression, son passage. Permettant d'envisager les renouvellements techniques et la mathématique des énoncés, toute une grammaire autre du récit et du texte (le nouveau roman, l'Oulipo, Paulhan, Queneau comme Perec), dans une optique de Grands Rhétoriqueurs. Ni sur le même plan, ni dans la même visée. Tout n'est pas transgression qui trafique et chamboule ; et tout un chacun, fût-il joueur de mots et soupirant de la contrainte, ne se retrouve pas en Roussel. Malgré qu'en ait son auteur qui rêva jusqu'au bout, comme Rimbaud en somme, d'être digne de François Coppée (qui sont les Coppée d'aujourd'hui ?), le scandale des *Impressions d'Afrique* transposées au théâtre n'a son sens qu'en raison du précédent d'*Ubu Roi* et de qui y assiste : Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, Marcel Duchamp, le 11 mai 1912, plus Michel Leiris, onze ans, conduit là par son père.

La question de l'écrivain, ce n'est pas de redistribuer, reconstruire, déconstruire la réalité, c'est de coller à la langue du réel ; aux irrégularités de cette langue, qu'elle soit « classique » ou cassée, à l'impossible, tout en restant, non pas irrécupérable ou illisible (on le dit de tous à tour de rôle, et de Jarry le premier), mais proprement inacceptable (Bernard Noël). C'est le rapport au monde qui est impossible, l'impossible est son réel. L'obscénité, la langue du sexe n'ont d'autre violence que de le faire lever. Il n'y a, il ne saurait y avoir, il n'y aura en tout cas plus, d'*idylle* (Rimbaud). Cette écriture est celle de l'expérience et du mal. On pourrait y voir un héritage de la malédiction romantique : c'est de l'état coupable de la littérature qu'il s'agit. La folie (Artaud), la perte, la mort et le rire (Bataille), l'inversion, le vol, la trahison (Genet), la drogue et la connaissance par les gouffres (Michaux), la poubelle ou la terre du monde *d'après* (Beckett), comment trouver, en deçà, au-delà, sa langue hors la langue, pour lancer quelques signes au réel de ce monde où nous mourons, et dire ce qu'il en est ou « comment c'est » au juste, à la façon d'Artaud : « Je voudrais faire un livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène là où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée à la réalité. » La force de l'aventure, c'est qu'il ne saurait y avoir d'un côté une écriture et, de l'autre, sa thématique. Avec la meilleure volonté de planification didactique, rien dans l'ensauvagement de la phrase, de la pulsation, du rythme, rien dans le geste de l'écriture n'est susceptible de cette découpe dont on ne sait toujours pas qui elle contente, encore moins ce qu'elle contente en qui, rien dans le murmure idiolectal de Joyce ou le *cut-up* de Burroughs, rien dans les glossolalies d'Artaud ou la vitesse de l'émotion chez Céline, rien dans le flux de Guyotat ou l'ironie défaite de Michaux. Ubu apparaît comme l'idéal du fantoche, l'amusement d'un bizut, la vue courte d'un épate-bourgeois : en réalité, les ennuis

du sens commencent avec ce *Merdre* jeté aux cintres du théâtre, contre la langue, les consonnes, la bêtise, la loi, le rire, la morale, la religion, la puissance, la civilisation, la guerre. Et le théâtre ! Comme le notera un prince qui ne fut que son pâle et pâteux clone, « quand les bornes sont franchies, il n'y a plus de limite ».

Et plus rien ne fut comme avant : « La littérature, à partir de Jarry, se déplace dangereusement, en terrain miné. L'auteur s'impose en marge de l'œuvre » (Breton). Ce qui est sali dans cette profération, plus que nobles, prélats et financiers (les magistrats, aussi), c'est l'idée relativement neuve de littérature. La contestation sociale que présume ce déchaînement de l'arbitraire ne va pas sans une sorte d'introspection d'ensemble, misérable, bouffonne, éperdue. Cette impuissance à se conformer (Michaux) implique un choix. Une volonté vide, mais une volonté libre qui réponde à la volonté de scandale. En fait, la transgression n'est pas du même ordre que l'anticonformisme. Elle ne peut être que prospectivement transgressive ou reçue pour telle, après coup. Elle est la dépense de sa norme. On peut ainsi juger Genet plus transgressif dans *Un captif amoureux* que dans le reste de son œuvre, et Céline, dans les pamphlets où il dresse à ce point l'état réel de l'antisémitisme (l'impossible même, l'inacceptable absolu) qu'il empêche l'antisémite d'en jouir jusqu'au bout ; qu'il affole le vertueux qui doute de soi. Toute rupture, fût-elle fondatrice, si elle n'est en pure perte, non recyclable, n'a pas forcément la violence d'une transgression. Elle n'est plus de l'ordre du bien ou du mal.

LE FIL ROMPU DES RÉCITS (MICHEL FOUCAULT)

Quelque chose se brise dans l'ordre littéraire, un effondrement à quoi les guerres, la Shoah, les luttes de décolonisation et les abominations d'un siècle qui réduisent au silence, faute de l'avoir fait à la raison, donnent sa perspective et sa ruine ; quelque chose qui casse l'infatigable prosternation devant les religions ; la soumission à toutes les armées ; la résignation à la tyrannie moderne et à ses chiens de garde ; quelque chose qui hurle à la vie contre l'assignation à résidence ou à folie de sujets toujours plus violemment – mais en douce, avec le temps – assujettis ; quelque chose qui circule comme un courant par les contraires, les opposés, les glissades et les renversements – entre attraction et répulsion, raison et énergie, éros et thanatos, masculin et féminin, haut et bas, dominants et dominés. Quelque chose dont le court-circuit est la sexualité ; l'alerte : le langage ; la manifestation : le rôle imparti à chacun dans la société. Qu'on en marque le contour sous l'idée de transgression a la gravité que mettent les enfants, les comédiens et ceux qui s'enferment avec un Miura à délimiter un terrain, une scène ou l'arène. Au fil du temps, des noms subsistent à la craie, qu'on a oublié d'effacer : Ubu, Dada, Godot, Glu et Gli, Plume, Bardamu, Madame Edwarda, Artaud... Des titres énigmatiques parce que trop clairs : *Le Con d'Irène* (Aragon, 1926), *Histoire de l'œil* (Georges Bataille, 1927), *Le Bleu du ciel* (Bataille, 1935, 1957), *Le Cahier noir* (Joë Bousquet), *Le Château de Cène* (Bernard Noël), *Éden, Éden, Éden* (Pierre Guyotat, 1970), *Le Journal d'un innocent* (Tony Duvert, 1972), *Vous m'avez fait former des fantômes* (Hervé Guibert), *La Maladie de la mort* (Marguerite Duras, 1983), *Jouir* (Catherine Cusset, 1998)...

Des repères et des lignes de fuite : Dada, le surréalisme, bien sûr, comme opération voulue et bruyante ; Acéphale, société secrète (Bataille, Masson, Klossowski) ; *Tel Quel* et compagnie (Barthes), et bientôt, en francs-tireurs, les analystes ambulatoires du spectacle dont ils ne sont pas d'emblée les « situationnistes » (Guy Debord). Ce qui leur permet de dresser la carte d'état-major de l'impossible. L'impossible à se définir en termes de transgression, ce nouveau réel.

1970, par gros temps de censure, fait charnière. Michel Foucault présente ainsi les œuvres complètes de Bataille : « L'*Histoire de l'œil, Madame Edwarda* ont rompu le fil des récits pour raconter ce qui ne l'avait jamais été ; la Somme athéologique a fait entrer la pensée dans le jeu – dans le jeu risqué – de la limite, de l'extrême, du sommet, du transgressif ; *L'Érotisme* nous a rendu Sade plus proche et plus difficile. Nous devons à Bataille une grande part du moment où nous sommes... » Ce qui, chez un grand éditeur (Gallimard), a plus qu'un rôle stratégique. Il est toujours plus risqué, devant l'opinion et la rue, d'interdire un vivant qu'un mort, un connu qu'un inconnu, Foucault que Bataille. La triple préface à *Éden, Éden, Éden* demandée à Michel Leiris, Roland Barthes et Philippe Sollers, la même année, dans la même maison, a le même sens. Les temps qui suivent mai 68 sont frappés par une grande ardeur répressive : censure d'ouvrages politiques, érotiques, interdictions de dessins (le rôle des dessinateurs, jamais signalé, est considérable : Siné, Cabu, Wolinski, Reiser, Willem, Gébé, marquent un imaginaire et un renversement décisif), de journaux, et parfois bourdes du censeur trop zélé, comme il arrive toujours.

Bataille, en préfacier discret d'une angélique *Edwarda* « clé lubrique » livrée avant *Le Supplice*, sous pseudonyme (Pierre Angélique), dit en 1941 : « De cette vérité, sans doute, nous pourrons finalement rire, mais cette fois d'un rire absolu, qui ne s'arrête pas au mépris de ce qui peut être répugnant, mais dont le dégoût nous enfonce. » Plus loin, à l'aube du plus incongru de tous les livres : « Si tu as peur de tout, lis ce livre, mais d'abord, écoute-moi : si tu ris, c'est que tu as peur. Un livre, il te semble, est chose inerte. C'est possible. Et pourtant, si, comme il arrive, tu ne sais pas lire ? devrais-tu redouter... ? Es-tu seul ? as-tu froid ? sais-tu jusqu'à quel point l'homme est "toi-même" ? imbécile ? et nu ? » La peur noue l'acte de lecture. Deux ans plus tard, la préface du *Coupable* y revient. Cette opération de déplacements, d'appels et de retours, fuite du point d'énonciation, d'hétérogène et de crise dans les codes, d'excès et de parodie devant la mort, d'impossible et d'inachevé, brise net. Masson (in *Éros, rose ou noir*) note que « pour Bataille, l'érotisme n'était pas une spécialité. On voulut cependant l'y enfermer. Certes, plus que quiconque à notre époque, il méditait sur cette clef de voûte. Qui, mieux que lui eut le sens de la transgression ? » À quoi il ajoute que « dans l'œuvre altière de Martin Heidegger, sur cette clé de voûte, il n'y a que silence » (on devrait, de ce point de vue, s'arrêter aux œuvres qui observent ce silence, interroger son sens, sa puissance – Perec, par exemple).

Dans des notes préparatoires à l'une de ses sommes inachevées, *Le Pur bonheur*, Bataille rajoute, « La transgression pour la transgression est le principe moral que j'avoue », la fixant dans l'instant contre la durée et dans l'inachèvement, « L'inachèvement, c'est la transgression » (*Œuvres complètes*, t. XI, p. 544-545). Y a-t-il des

degrés ? des écritures qui n'iraient pas à leur limite : le train normal des livres ; tous ceux dont ce ne serait pas le projet, l'acte, la pratique, que l'Histoire déprendrait de cette dévorante ambition non voulue : comme on le sent devant l'insistance à dire l'inanité des récits au regard de l'événement réel... (les avant-propos et préface à *L'Âge d'homme* et au *Bleu du ciel*, dans leurs éditions d'après-guerre, ont ce sens). Ou au contraire, des transgressions à teneur forte, qui ne laissent ni le monde ni le lecteur indemnes ? Celles qui ont partie liée avec le langage, l'interdit (la mort, le sexe) et l'outrage qu'elles infligent au corps social. En fin de gamme, des faibles, les nouveautés stylistiques, menues infractions au code de l'instant, caprices et grands frissons pour petits rhétoriqueurs (« le souci de techniques différentes »). Entre, comme en passant, toute sorte d'effets de substitution, de demi-gestes ou de transgressions par défaut, parfois essentiels, qui font office ou ne sont pas si loin, jouent leur partie, Vernon Sullivan, Vian *(J'irai cracher sur vos tombes)*, Marcel Aymé *(La jument verte)*, André Pieyre de Mandiargues *(La marge)*, Calaferte même, avec son *Septentrion*, toute une courbe, de Colette à Violette Leduc ; de Tony Duvert à Denis Belloc *(Képas)*, mais aussi, en mineur, de Gide *(Corydon)* à Hervé Guibert en passant par Jean Genet *(Un chant d'amour)* ou Jouhandeau *(Du pur amour)*, balance entre interdit et souffrance, entre aveu et légèreté, ce dont l'aventure d'*Histoire d'O* témoigne dans le détail de son titre comme dans la révélation tardive de son secret (le nom de l'auteur – Dominique Aury – et le destin du récit écrit pour Jean Paulhan). Plus ce simple constat : à l'usage du temps, le geste le plus radical (la femme noire d'*Olympia*, le montage désarticulé des *Demoiselles d'Avignon*, le *Summertime* gravé à Copenhague par Albert Ayler en 1960) finit par se fondre à la généralité du regard – le tout est de ne pas commencer par là – intégré dans le vaste procès de consommation culturelle, la mort brutalement évacuée, à peine décoratif sans drame (Seurat), bienvenu (exposition *Goya et le siècle des Lumières* financée à New York en 1989 par de puissantes banques), ou simple fond sonore (Albert Ayler, du fond de l'Hudson River). La seule nouveauté est d'intégrer cyniquement à l'acte créateur son éventuelle vocation transgressive. Mais, ce soir, on rit encore au musée d'Orsay devant *L'Origine du monde* de Courbet que dénicha Sylvia Lacan. Le monde est parodique ou décevant. Au bout de la parodie et du secret qui la soutient, revient en force la distinction que l'on pouvait croire épuisée entre érotisme et pornographie ; son pendant de cheminée est l'opposition scolaire entre la forme et le fond. On n'en convoque jamais plus mièvrement les couples qu'en période de domination forte. L'écriture de la transgression mime ou refond le mouvement même de l'excès. Elle en reproduit, dans l'indifférence des ruines, l'élan, la dynamique, selon un théâtre, tel celui de Balthus pour Pieyre de Mandiargues, où le geste a été fixé à un instant de choix. Le refuge derrière cette scission dit assez l'impuissance à lire, les yeux ouverts, dans l'histoire et face à la perte, comme lisent les artistes et les fous. « On est artiste, dit Nietzsche, à la condition que l'on sente comme un contenu, comme "la chose elle-même", ce que les non-artistes appellent la forme. De ce fait, on appartient à un monde renversé ; car maintenant tout contenu nous apparaît comme purement formel – y compris notre vie » (*Volonté de puissance*, t. 1, LII, ch. VI, trad. G. Blanquis, 1935, p. 338). La question, c'est la poétique, le silence du cri,

ce qu'atteint, dans un monde encombré de déférence, mais aujourd'hui, d'objets, l'absence ou l'excès.

LA TRANSGRESSION COMME PARI

En 1968, Sollers publie un recueil issu de *Logiques*. Il regroupe des textes et délimite un terrain commun où, en toute rigueur (logique), ne devraient pas se rencontrer Dante *et* Sade, Mallarmé *et* Bataille, expérience irréductible à chaque fois en jeu, chaque fois dans sa complexité singulière, qui soulève cependant une question partagée ; quand Sollers dit de cette communauté qu'elle est « en fait l'histoire de la censure dont ces textes ont fait l'objet de la part d'une même idéologie ou, plutôt, d'une série d'idéologies profondément solidaires », ce n'est pas rapide ou commode : c'est un choix, l'effet de la chance de pensée, un pari. Ce pari (militant) programme une collection (*Tel Quel*, du nom de la revue fondée en 1960), une date (1968), un titre : *L'Écriture et l'expérience des limites*. Soit il s'agit d'un corps hypothétique de raisonnement (ainsi procède la pensée rationnelle). Soit, c'est une théorie aventureuse. Ce n'est probablement ni exactement l'un, ni à proprement parler l'autre. C'est un outil, une percée, une limite.

Pour en finir avec les restes de religion d'où surgit l'idée de transgression, on dira de la littérature qu'elle n'est jamais son acte, jamais sacrilège, tout au plus blasphématoire dans l'image et la violence des représentations. La vie de Sade eût pu être transgressive, si... Pas *Les Cent Vingt Journées de Sodome* qui atteint comme un blasphème, comme une maladie de visage, ce qu'il y a de plus cher (Bataille). Pour autant, ni le censeur, qui se sera tout de même énormément activé en cette affaire, ni le banalisateur (son double, tordu de rire devant ce qu'il ne veut plus admettre comme inassimilable) ne se trompent autant qu'ils désireraient ne pas le croire. Sans doute sont-ils les derniers à prendre les choses au sérieux faute de savoir le faire au tragique, les derniers à y croire, sans rien tirer de cette crédulité. En tout cas, sont-ils les plus visibles à montrer, assez héroïquement du reste, au prix de leur légèreté ou de leur aveuglement, qu'il s'agit pauvrement d'un combat politique, d'un combat d'options, d'un combat corps à corps, le seul qui intéresse la littérature, la chance qu'a le récit de disposer à l'infini de ses représentations comme d'en produire de nouvelles, et cet état de misère à quoi il se confine sans que nul ne l'exige de lui ; à quoi il se soumet, sans qu'aucun pouvoir le lui ordonne ; à quoi il se résigne sans autre censure que la limite de sa fabrique et de sa marchandise. Qu'on n'aime plus le mot de révolution et qu'on ne veuille plus que la révolution soit nécessaire est tout à fait compréhensible. Les formes de l'histoire sont assez riches à l'expliquer. Mais qu'il faille endurer que sur Sade, Lautréamont, Rimbaud, Bataille, *a fortiori* sur Jarry, pèse le doute, est très exagéré.

On ne l'a jamais noté, mais celui qui donne le ton, en la matière, *contre* Rimbaud, *contre* Lautréamont – mais point contre Céline, cela il le laisse à la piétaille – fut Robert Faurisson dans ses œuvres de critique littéraire, avant qu'il ne s'attelle, calculette en main, à nier la réalité des camps nazis et de leurs chambres à gaz. Son doute n'est pas un accident par coïncidence de la pensée négationniste. C'est en

lui, en son fond, que celle-ci a rodé sa méthode. *A-t-on lu Lautréamont* (1972), de Faurisson, vient juste avant qu'il ne se lance à corps perdu dans le révisionnisme historique, puis – second serre-livres de sa bibliothèque négationniste – *A-t-on lu Rimbaud* (avec glissement éditorial de Gallimard à la Vieille Taupe). Telle est la matrice de sa recherche et de sa preuve. Plus qu'on ne le croit, Lautréamont et Rimbaud, Sade avant eux, sont inaccessibles à l'assignation. Pour le bien-pensant comme pour l'esprit fort, ces duettistes de la dénégation, il y a doute, soupçon, délicatesse, au moins sur certains points. Le peu de rapport que l'on établit entre le Faurisson « littéraire » et celui qui, par surprise, en somme, serait saisi par un délire abject (son négationnisme), se fonde sur une frivolité que l'on croit morale et l'évacuation pure et simple de l'idée de transgression.

LES HOMMES DIFFÈRENT DES ANIMAUX...

Au tout début des années 1960, Georges Bataille, dont le nom figure dans les premiers numéros de *Tel Quel*, vient de rédiger les prières d'insérer de *L'Érotisme* (Minuit), du *Bleu du ciel* (Pauvert), et de *La Littérature et le mal* (Gallimard), parus en même temps (1957) : « Les hommes diffèrent des animaux en ce qu'ils observent des interdits, mais les interdits sont ambigus. Ils les observent, mais il leur faut aussi les violer. La transgression des interdits n'est pas leur ignorance : elle demande un courage résolu. Le courage nécessaire à la transgression est pour l'homme un accomplissement. C'est en particulier l'accomplissement de la littérature dont le mouvement privilégié est un défi. La littérature authentique est prométhéenne. L'écrivain authentique ose faire ce qui contrevient aux lois fondamentales de la société active. La littérature met en jeu les principes d'une régularité, d'une prudence essentielle. » Cette immorale héroïque de l'acte d'écrire, contre la société active, cette non morale portée par les harmoniques de la religion abandonnée (certain lexique défroqué, le péché, la reconnaissance de la faute, la condamnation), ce romantisme noir que revendique celui qui écrit – il se sait coupable – comme jouissance d'une fièvre, flâne comme le fait le cerf sur la trace de huit écrivains étudiés dans le livre, Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet. Manquent Jarry, Lautréamont (« cette épopée du Mal »), Rimbaud... ceux dont « nous pressentons cette aspiration dangereuse, mais humainement décisive, à une liberté coupable » (*Œuvres complètes*, t. IX, p. 437-438). Ce qui donne son sens à *La littérature et le mal* est le *tumulte* fondamental d'une génération, Bataille ne s'y réfère pas souvent, la surréaliste. La littérature est l'essentiel ou n'est rien. La littérature (l'enfance enfin retrouvée) est communication. Elle plaide coupable : « Il est temps... Parfois même il semblerait que le temps manque. Du moins le temps presse. » La génération suivante, forçant le tumulte en elle, en fit une motion d'orientation. Une autre, refusant le tumulte en soi, y voit un discours daté comme un autre ; dans la transgression, un motif idéologique d'époque ; dans la dramatisation, une importance ; dans la précipitation, l'essoufflement du corps, la mort à l'œuvre : un effet de manche. En 1957, Bataille (1887-1962) n'a que peu

de réputation, peu de santé prêtée par l'âge, peu d'énergie employée à écrire, peu d'années à vivre. Il le sait.

L'année 1957 est, par hasard et par nécessité, très curieuse. Une conjonction chez le même éditeur fait effet de « nouveau roman » *(Le Vent, La Jalousie, La Modification, Tropismes, Fin de partie).* Pour une petite entreprise de séduction un peu arrosée, Leiris tente de se suicider à l'âge où Roussel le fit. Camus obtient le prix Nobel. Bataille réagit à ce qui arrive chez son éditeur de Minuit : « Le souci de techniques différentes, qui remédient à la satiété des formes connues, occupe en effet les esprits » (*Œuvres complètes,* t. III, p. 381). En appelant à Sade, Proust, Blanchot, Dostoïevski (mais aussi au Balzac de *Sarrazine,* que Barthes repère là pour son *S/Z*), il s'en tient à l'affirmation de la rage, l'épreuve suffocante, sans lesquelles le récit n'atteint pas les possibilités excessives, la vision lointaine, le recul des limites imposées par les conventions : « Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement l'auteur n'a pas été *contraint* ? » La limite, la transgression relèvent, par axiome, du choix, de l'identification, de la revendication, au nom d'une morale de la révolte contre celle du projet (la révolution nécessaire). Notons ceci : selon les périodes historiques, les codes juridiques et l'état des mœurs, la censure est plus ou moins intéressante, plus ou moins intériorisée, plus ou moins violente. Le gaullisme deuxième manière (instauré sans trop de ménagement pour la République en 1958) se fonde en surveillance (presse, radio, littérature) comme en pruderie tatillonne : Brassens est interdit sur les ondes, *La Femme mariée* de Godard rebaptisée, pour obtenir son visa de censure, *Une Femme mariée ; La Religieuse,* adaptation de Diderot par Jacques Rivette, interminablement retardée jusqu'à consentir au titre interminable de *Suzanne Simonin, la religieuse de Denis Diderot* ; *Pierrot le Fou,* interdit aux moins de dix-huit ans au prétexte d'« anarchisme intellectuel et moral », nombre de publications et de titres (pratiquement tous ceux que mentionne ce chapitre), en délicatesse avec la justice, interdits à l'affichage ou à la publication.

Le début du siècle et l'entre-deux-guerres ont été réglés par un régime de contrôle policier, judiciaire et d'interdiction – avec leurs corollaires excitants : « littérature sous le manteau », livres du deuxième rayon, pseudonymie, anonymat, circuits parallèles ; le régime de Vichy, l'immédiat après-guerre et la situation qu'instaure la guerre d'Algérie (retour du gaullisme compris) donnent à l'exercice de la censure un tour et un ton particuliers qui connaît après mai 68 son apogée.

L'AFFAIRE SADE

La même année 1957, Jean-Jacques Pauvert, éditeur de Sade connu pour ses coûteux défis à la censure, publie *L'Affaire Sade.* Il s'agit du compte rendu du procès qui eut lieu le 15 décembre 1956 devant la XVIIe chambre correctionnelle de Paris. Pauvert est poursuivi pour avoir édité *La Philosophie dans le boudoir, La Nouvelle Justine, Juliette* et *Les 120 journées de Sodome.* Paulhan et Bataille témoignent au procès. Bataille est encore à ce jour l'auteur anonyme de livres clandestins. Cocteau et Breton, également cités, font lire leur déposition. La plaidoirie de Me Maurice Garçon et les échanges sont repris dans l'ouvrage. Sade, « son âpre soif de meurtre

voluptueux, mettant dans la rage le possible en pièces » (les mots sont de Bataille), résume sur son nom, sur sa tête, ce qui s'effectue dans la transgression. C'est lui qui ouvre la voie à la profanation réelle, au mépris du libertinage et des colins-maillards de l'ancien temps. Les écrivains de Sade, Gilbert Lély, Bataille, Blanchot, Klossowski, Barthes, Paulhan, Foucault, Sollers, Annie Le Brun, Michel Surya, sont sur le pied de cette guerre de l'impossible. On s'en tient le plus souvent à n'y voir qu'un auteur licencieux, corrupteur, ennuyeux et finalement compromis (la logique de l'horreur préfigurant celle de l'horreur réelle), ou susceptible comme un autre d'investigation rhétorique (de sa logique, de son érotique) : ce sont autant de marqueurs politiques et de signes d'époque. Le sort littéraire de Sade, le sort de sa lecture – quelle interdiction ? quels procès à quels moments ? qui le lit et où ? quelle place dans quelles bibliothèques ? quelle indifférence, soudain ? quel retour de flamme du puritanisme, avancé sous quels masques aujourd'hui, en 1998 ? – la physiologie de sa lecture, pas seulement sa « réception » (cet infini à la portée des écoliers), ses vitesses de pénétration et d'oubli, donnent de la société et de l'histoire une radiographie précise.

Au procès, ce jour-là, dans des précautions de grands félins, le président et Georges Bataille donnent à la transgression son cadre juridique, sa densité morale et son substrat philosophique (*Œuvres complètes*, t. XII, p. 453-456). C'est au nom de la philosophie que déclare s'exprimer Bataille. 1957 : La République va changer de constitution et le monde de sens. De Sade, il dit d'abord qu'il a innové. Qu'il est le premier à dire ce que personne n'avait dit avant lui ; ce que les documents et les recherches rapportent mais ne disent pas, ce que ce dire excédant – tout dire à quelque point qu'en frémissent les hommes – signifie pour l'homme, cette contemplation de la douleur et de la mort où l'homme trouve un plaisir, parfaitement condamnable, mais... : « J'estime que pour quelqu'un qui veut aller jusqu'au fond de ce que signifie l'homme, la lecture de Sade est non seulement recommandable mais parfaitement nécessaire. » De ce commerce, l'exigence morale a tout à gagner. Si la morale commande d'obéir à la raison, elle a tout à gagner à savoir au plus profond d'où viennent les raisons de désobéir à la raison. La guerre et l'histoire ne sont compréhensibles qu'à ce prix. Mais en cette peinture certainement voulue (Goya au même moment), il faut voir le déchirement, l'enfermement de qui vit dans une société où la provocation de la mort et de la douleur est partout, que ravage l'injustice. Quiconque en effet s'essaie à la lecture de Sade n'est pas séduit de jouissance mais soulevé d'horreur. Peut-être, dit la voix de la prudence, mais cette philosophie ne peut avoir rien d'édifiant, ne laisse rien debout de ce qui pourrait être la base de la morale. Bataille n'y voit aucun danger, puis dans un silence de stupeur, avance suavement : « Je dois dire que j'ai une confiance assez grande dans la nature humaine. – Je vous en félicite, Monsieur. Vous avez un optimisme qui vous fait honneur » conclut un Président, très soucieux, c'est visible, de ne pas finir en censeur des *Fleurs du Mal* ou de *Madame Bovary*.

La transgression n'est pas ce défi à la morale que désire implicitement la justice. Elle n'est même pas cet abandon à la volupté qu'une saine pruderie condamne. Malgré la crainte puérile de contagion qu'une lecture serait susceptible de déclencher, elle est dans le jeu des passions ce qui touche au réel, à l'inachèvement, à

l'impossible, « cet impossible auquel nous n'accédons qu'oubliant la vérité de tous ces droits, qu'acceptant la disparition. » Autour de Sade gravitent des noms et des titres : Klossowski *(Sade mon prochain)* ; Blanchot *(L'inconvenance majeure)* ; Jean Paulhan, plus classique, et sa préface aux *Infortunes de la vertu,* contre la religion, la morale et la société, inventions malignes qui permettent au fort de tourmenter le peuple ; Breton contre Bataille et Bataille partout ; Blanchot comme Foucault, mais aussi Barthes *(Sade, Fourier, Loyola)* et Lacan (« La jouissance de la transgression », séminaire du 30 mars 1960, dans *L'éthique de la psychanalyse*), toute une bibliothèque que le Guyotat d'*Éden* et de *Prostitution* dynamite d'un sabir inventé, obsédé sur l'échange du corps, sa matière, ses orifices, ses déjections, l'esclavage et la guerre, qui dit sans la mimer la langue des banlieues, là où Céline avait produit celle de la banlieue. Curieusement, c'est aux « amusettes » – la récente *Histoire d'O* au moment où il s'exprime – que s'en prend Lacan dans son séminaire. Amusette au regard de l'indépassable, « dans le sens d'un absolu de l'insupportable de ce qui peut être exprimé par des mots concernant la transgression de toutes les limites humaines ». Parlant à l'heure où les récits d'Henry Miller font trembler, il rappelle qu'on tient là, en Sade, « l'œuvre la plus scandaleuse qui fut jamais écrite ». Comme eût dit Blanchot : n'est-ce pas un motif de nous en préoccuper ? C'est un des rares textes où Lacan parle de Bataille, un des plus rares encore où il dénonce chez lui une erreur de lecture. Considérer les dissertations, dans le texte de Sade, comme origine d'une baisse de tension suggestive dans une œuvre qui reçoit sa valeur de nous donner « accès à une assomption de l'être en tant que dérèglement », c'est là l'erreur. L'ennui est d'une autre nature. « Il n'est que la réponse de l'être précisément, que ce soit du lecteur ou de l'auteur, peu importe, à l'approche d'un centre d'incandescence, ou de zéro absolu, qui est psychiquement irrespirable. » Le trait indestructible de l'Autre, tel qu'il paraît dans le fantasme, c'est son surgissement dans la figure même de la victime. Le plus proche est là, le prochain, cet inaudible amour de transgression dont il est question dès qu'on s'approche, échappe aujourd'hui, à la mesure qu'il y a « moins d'autre », plus d'étalement d'une horreur impensée qui de plus en plus empêche d'accéder à une horreur à soi-même inconnue.

LA TRANSGRESSION COMME PUR PRINCIPE DE CONTESTATION

Foucault relance le motif en 1963 dans la *Préface à la transgression* : « Ce qui caractérise la sexualité moderne, ce n'est pas d'avoir trouvé, de Sade à Freud, le langage de sa raison ou de sa nature, mais d'avoir été, et par la violence de leurs discours, "dénaturalisée", – jetée dans un espace vide où elle ne rencontre que la forme mince de la limite, et où elle n'a d'au-delà et de prolongement que dans la frénésie qui la rompt. » C'est dans le numéro de *Critique* (195-196) consacré à Bataille qui vient de mourir. Au sommaire, comme un manifeste imprévu, Barthes, Blanchot, Klossowski, Masson, Queneau, Sollers, Jean Wahl... Selon Foucault, railleur : dans l'expérience contemporaine, la sexualité aurait retrouvé, c'est ce qu'on croit, « une vérité de nature qui aurait longtemps patienté dans l'ombre, et sous

divers déguisements» avant d'accéder enfin à notre perspicacité sous la lumière du langage. Il n'en est rien. Chaque mot, chaque image pesés, «Toute une mystique, toute une spiritualité le prouvent, qui ne savaient point diviser les formes continues du désir, de l'ivresse, de la pénétration, de l'extase et de l'épanchement qui défaille ; tous ces mouvements, elles les sentaient se poursuivre, sans interruption ni limite, jusqu'au cœur d'un amour divin dont ils étaient le dernier évasement et la source en retour». On est d'abord sensible à un ton, un rythme, aux harmoniques déchirées, comme d'un accord qu'on écrase ; à ce train de concepts décollés à la langue des philosophes et des riches, qui conduisent de Baudelaire à Serge Gainsbourg (version dépenaillée, triviale mais très forte) en passant par Apollinaire et Pierre Louÿs (*tout* Pierre Louÿs : on pourrait relever des différences d'intensité, de tensions, des avatars ou des ruptures sèches, de subtiles oppositions de destinataires implicites, toute une météorologie du goût, entre Louÿs, Malcolm de Chazal, Joë Bousquet et, par exemple, Pierre Bourgeade ou Patrick Grainville dans *Le Paradis des orages*). Sans ambition de «libérer» la sexualité, c'est de l'avoir portée à la limite qui déchire : limite de la conscience, limite de la loi, limite de soi, limite du langage, où par effraction s'entrouvrent, derrière, au-delà, les fentes de ce que l'on peut apercevoir, tels des Pieds Nickelés par celles d'une palissade ; le sacrifice, ce qui reste du rituel tauromachique, donnent une brève idée de cette lecture possible de l'inconscience au bord de la conscience, le seul universel de l'interdit, «la ligne d'écume de ce que notre langage en sa limite peut tout juste atteindre sur le sable du silence». Limite qui ne se confond pas avec la bienséance qu'il suffirait de franchir comme on enjambe un feu de la Saint-Jean (le code, la morale, les conventions, la règle politique et celle du sexe). Elle ne nous met pas davantage en communication avec l'extérieur, avec l'impossible, avec l'autre en nous : elle ne nous isole ni ne nous désigne comme une aura, mais comme coupure, scission, «pour tracer la limite en nous et nous dessiner nous-mêmes comme limite». Elle a à voir avec ce qui en est la projection hologrammatique dans le réel, cette profanation sans objet qui fait écho à la «négativité sans emploi» de Bataille : «Or, une profanation dans un monde qui ne reconnaît plus de sens positif au sacré, – n'est-ce pas à peu près cela qu'on pourrait appeler la transgression ?» À partir de la parole que nous nous donnons dans la sexualité, ce n'est pas un secret de nature que nous touchons, «ce n'est pas sa calme vérité anthropologique, c'est qu'il est sans Dieu ; la parole que nous avons donnée à la sexualité est contemporaine par le temps et la structure de celle par laquelle nous nous sommes annoncé à nous-mêmes que Dieu était mort». D'où Sade et le fait qu'avec lui, elle soit à ce point rivée à la chair enfouie du langage. Cette mort est le champ ouvert de notre expérience de l'impossible. Tuer ce Dieu s'il n'existe pas, pour qu'il n'existe pas et parce qu'il n'existe pas, c'est le rire. Ramener à la limite par le sacrifice, donner à l'extase le simulacre de la présence ; perdre le langage dans la communication, ainsi Foucault redistribue-t-il les motifs de Bataille, et à travers lui ceux de Sade et de Klossowski.

Impossible de prendre donc la question dans un déroulement qu'elle perturbe, selon une linéarité dont elle est l'envers. La transgression est un geste qui concerne la limite, «elles se doivent l'une à l'autre la densité de leur être», l'une n'existe pas

si elle ne peut être franchie, l'autre est vaine à ne franchir qu'une limite d'ombre, elles se jouent l'une de l'autre ou s'effacent ensemble, en tout cas, elles ne sont pas contraires comme le noir est au blanc ou l'interdit au permis. Il faut les dégager de la gangue de l'éthique pour s'aveugler de l'évidence que la transgression n'oppose rien à rien, ne porte pas l'inconnu à la connaissance, ne donne pas à découvrir effaré l'autre côté du miroir, ne triomphe de rien et certainement pas des bornes qu'elle effacerait dans un monde dialectique ou post-révolutionnaire : « Peut-être n'est-elle rien d'autre que l'affirmation du partage ; l'être de la différence ; la possibilité d'une affirmation non positive ; le pur principe de contestation ; l'ambition de Bataille de mettre tout en cause (en question) sans repos admissible. » Langage inachevé, sans maîtrise, qui s'immobilise dans des scènes érotiques, et brusquement pulvérisé comme par un grain, sous une turbulence de pensée qui l'emporte. Ce décrochage dans l'espace, comme un corps s'envole ou se fait rabattre, a son équivalent dans les vrilles du temps de l'écriture. Comme dans la scène érotique, le jeu ne s'arrête pas (le regard peut fictivement l'immobiliser), l'œuvre ne donne pas son achèvement. Bataille l'appelle l'extrême du possible, l'opération comique ou plus fortement, la méditation. Sous ce ciel d'irréalité où d'emblée l'a placée Sade, il est impossible que l'expérience majeure que constitue la découverte de la sexualité, sa dilution dans l'espace du langage, sa plongée dans le vide et dans la loi des limites qu'il transgresse, viennent occuper, reconstituer ou gagner « un langage comme celui, millénaire, de la dialectique ».

TRANSGRESSION, TRAHISON, REPRÉSENTATION

Ajoutons ceci qui vient des *Lois de l'hospitalité* (Klossowski) : « Au commencement était la trahison. Si la parole exprime des choses que vous jugez ignobles du seul fait qu'elles sont exprimées, ces choses demeurent nobles dans le silence : il n'est que de les accomplir ; et si la parole n'est noble qu'autant qu'elle exprime ce qui est, elle sacrifie la noblesse de l'être aux choses qui n'existent que dans le silence ; or, ces choses cessent d'exister dès qu'elles prennent la parole. Dès lors, comment punir son ignominie ? N'a-t-elle pas produit au grand jour cette inconsistance que vous dénoncez en vain comme de l'obscène en soi ? » (Gallimard, p. 172). Connaître l'obscène en soi, c'est connaître le silence des choses. Au commencement n'est pas le verbe (les Écritures) ni l'émotion ou la répétition, mais la trahison. La trahison est ce qui fonde. On ne connaît guère les choses fausses, sinon qu'il est vrai qu'elles sont fausses. Le faux n'a d'existence que sa vérité de faux dans un lieu, en soi, où le mensonge est la vérité du menteur. Que l'on monte en boucle ces énoncés qui s'enchaînent en ronde, ils tournent autour de la transgression, d'autant plus troublante qu'elle se vit chez Klossowski dans une sorte de contre-transgression de l'écriture : « Que je n'aie point inventé une écriture selon les méthodes pratiquées au gré des propensions de chacun des adeptes de la nouvelle École [les années 1970], en vertu de connaissance que nul ne saurait aujourd'hui négliger, et que du fait même de me complaire dans la syntaxe bourgeoisement classique, il m'arrive justement de tomber dans des incorrections fréquentes – on ne saurait

servir deux maîtres –, voilà qui non plus n'est pas sans rapport avec ma vision réaliste des corps que je dessine » *(Protase et apodose).*

La trahison donne une autre direction, du côté de ses acteurs les plus purs, les moins recevables, un Maurice Sachs (l'étrange tapis qu'il tisse sous le vol), un Raymond Guérin *(L'apprenti, Quand vient la fin),* jusqu'à celui qui lui voue une sorte d'esthétique ombrageuse et drapée, Jean Genet. Mais c'est prêter à Klossowski une possibilité de morale que son sérieux sous hilarité déjoue. L'image et le simulacre de son signe unique, Roberte en pied, celle qu'il écrit, qu'il décrit, qu'il figure et crayonne, renvoient-ils pour lui au déchaînement imaginaire que produit quand il s'en mêle le cinéma ? Pas seulement, presque jamais, le cinéma « porno », érotique ou suggestif, celui dont l'histoire se décrypte à travers ses démêlés avec la censure (José Bénazéraf), mais l'autre cinéma, le *Roberte* décliné de *Roberte ce soir* qu'il adapte lui-même pour un résultat discret aux effets d'une violence inattendue (Film de Pierre Zucca, 1978, avec Pierre Klossowski et Denise Morin-Sainclaire). Plus proche en ce sens de Griffith ou Von Stroheim (on pourrait dire aussi de Fuller ou de Nicholas Ray), l'ombre portée du désir sans illustration qui ne peut être qu'inférieure à son attente. Ce que l'on retrouve dans la lecture sans représentation que fait à contre-jour une jeune femme devant sa fenêtre des premières pages d'*Histoire de l'œil* (Godard), ou le double récit en miroir d'*Une sale histoire* (Jean Eustache) et, bien sûr, à l'autre extrême, *Salo* de Pasolini, jusqu'à l'insupportable. L'écart du double et de la répétition, ainsi que le creuse *Le Bain de Diane* (de Klossowski), la déchirure entre la scène et ce qui la soumet à la question, fondent aussi *L'abbé C.* ou *Querelle de Brest* (de Genet à Fassbinder). Ce n'est pas, dans l'histoire sale d'Eustache, l'histoire qui fait tache, ni qu'elle soit redite, tournée une première fois et retournée, détournée (vécue auparavant, il faut croire), c'est sa démultiplication qui la fracture et la porte à l'impossible. La transgression se joue comme à l'aube de la lecture entre sa voix haute et ce parcours des yeux qui l'assigne à l'intimité. Elle est, à ce titre, pourchassée par tous, délurés et corrects dans le même sac, le dernier recours de l'intimité préservée. Comme le texte mystique, le texte érotique apparaît en même temps que la lecture des yeux, bouche cousue, qui les rend non pas permis, mais possibles. Son effacement déclaré annoncerait la fin de la lecture. Tout semble fait pour. Comment lire à voix haute, porter au théâtre, faire dire l'incongruité de la littérature. À s'en tenir à son risible spectacle, la *mise en scène* de ce qui s'y refuse (*La maladie de la mort* par Bob Wilson en est un triste exemple) est l'ultime déni d'un temps qui n'y croit plus. Si l'on prend un des récits les plus déchirants que l'on puisse convoquer dans ces pages, *Olivet* de Michel Surya (1996), on voit assez, jusqu'à suffoquer, ce que l'horrible inutile anecdote qui en est le prétexte ne parvient pas à déclencher, alors que, devant l'épreuve, elle trouve immédiatement son point aveuglant d'incitation à l'écriture. Comme un timbre de voix venu d'après la mort vraie de l'auteur qui ne saurait chercher « notre » adhésion, de même que la sienne a un sens qui se dérobe à lui. Blanchot le note dans *Le Livre à venir* à propos de *Madame Edwarda* : « C'est par là que le livre nous tient, puisqu'il ne saurait nous laisser intacts, livre proprement scandaleux, si c'est le propre du scandale qu'on ne puisse s'en préserver, et qu'on s'y expose, d'autant plus qu'on s'en défend. »

FIN ET SUITE

La proposition la plus décalée qui permette de penser dans sa contradiction, voire sa disparition (c'est-à-dire son passage dans un autre espace, dans un autre temps, ainsi « disparaissent » les choses et les notions) la transgression – comme motif et déplacement – date de 1967. *La société du spectacle* de Guy Debord offre cette ponctuation d'après la dialectique. Tout a commencé en juin 1958, sous le titre sans majuscules, *internationale situationniste*, premier numéro d'un « bulletin central » dont le directeur est G.-E. Debord (avec, au sommaire, le peintre Asger Jorn, Gilles Ivain, Michèle Bernstein, Raoul Vaneigem...)

L'*I.S.* fait suite à *Potlatch*, bulletin de l'Internationale lettriste, « en son temps l'expression la plus extrémiste, c'est-à-dire la plus avancée dans la recherche d'une nouvelle culture, et d'une nouvelle vie ». L'origine : « En 1952, quatre ou cinq personnes peu recommandables de Paris décidèrent de rechercher le dépassement de l'art. » Le dépassement de l'art et le jeu. Ni doctrine, ni maître, c'est une cause fondée sur rien. Guidée par Sade, Lautréamont, Dada – plus le choix du nom de *potlatch* qui met sur la piste –, l'idée revient de déborder ce monde risible. Mai 68, comme des travaux pratiques, fut leur déraison ; leur dissolution en 1972, un coup d'arrêt. Entre-temps, sur fond de bruit et de détournement, Guy Debord produit l'essai décisif du temps, prolongé en 1988, par ses *Commentaires sur la société du spectacle* : « En 1967, j'ai montré dans un livre, *La Société du spectacle*, ce que le spectacle moderne était déjà essentiellement : le règne autocratique de l'économie marchande ayant accédé à un statut de souveraineté irresponsable, et l'ensemble des techniques de gouvernement qui accompagnent ce règne. » Cette façon de resituer la logique de la marchandise et sa promotion systématique en spectacle permet de saisir ce qu'il en est de la transgression, de sa réputation (elle serait impossible ou n'aurait été qu'une illusion d'optique). Dans les sociétés les plus riches où se démontre la loi parfaite du spectacle total, la sexualité n'apparaît plus comme la brèche qui ouvre à l'inconnaissable. En un temps de moindre publicité, de moindre télévision, mais confit en bigoterie, l'exhibition faussement naïve de quelques images à peine lestes alternant avec des cartes de géographie agit comme un révélateur. Comme le fera le « cinéma » de Debord. La dernière page du premier bulletin est composée à la hâte. Elle est datée du 8 juin 1958, après la prise de pouvoir du 13 mai par de Gaulle. Son titre : *Une guerre civile en France.* L'exergue ? « Ce n'est pas Catilina qui est à nos portes, c'est la mort » (Proudhon). Il n'est de débordement, d'excès et de transgression que, d'un même élan, simultanément, sur tous les fronts du champ social et de l'intimité perdue. C'est pousser au bout, hors sexualité contrôlée, Sade, Foucault, Bataille. Depuis Sade, le politique est la radioactivité muette du transgressif. Elle est le politique même, dans son inachèvement et sa perte de substance, le plus bas, le plus pur, le plus trivial. Différence : le monde se range et s'ordonne à une simultanéité recommencée de toutes ses étapes ensemble. Ce n'est pas que l'Histoire ait pris fin, bien que l'idée en revienne rituellement avec la force d'un désir de destin, c'est qu'il semble, depuis plus

longtemps qu'on ne le sait, qu'elle se soit installée dans une sorte de mort éternelle avec quoi il faut vivre. Cet étalement technicisé du sexe (ici prohibé, là en cours de « libération », ailleurs maudit ou canalisé) est doublé, dans l'ordre de la publicité par un tout-voir, tout-communiquer, qui ne montre plus rien ; dans celui des mœurs, par les manifestations les plus rétrogrades du puritanisme et de l'oppression ; en géopolitique, par la coexistence la plus ubuesque de tous les états de répression et de laisser-faire. Ce simultanéisme général, vide, ivre de non-sens, s'abrite derrière une revendication mondiale (mais pas universelle), totalitaire, de « transparence », d'affirmation moléculaire des corps atomisés, perdus, sans lien, sans rapport, qui fait dire aux plus floués du système, ceux qui pensent le maîtriser (chroniqueurs blasés, penseurs cyniques), qu'il n'y a plus de transgression, ni possible, ni imaginable. Qu'il n'y en eut sans doute jamais. Qu'il n'y a que de l'incontrôlé en attente de légiférer à nouveau (Internet, etc.)

L'*Internationale situationniste* s'est glissée dans un moment de l'histoire universelle comme la pensée de *l'effondrement d'un monde.* Le ton démonstratif, péremptoire, de ses textes y invite. C'est une assertion contagieuse qui exige, chaque fois, un glissement de l'expression ordinaire. Il y a dans la froideur pompeuse ou glacée quelque chose qui touche au nerf. Ce sous-réalisme a, à sa façon, réussi en ce qu'il a su d'avance, mais la « réussite » est son échec : « Il s'agit de parvenir à un usage passionnant de la vie. »

L'INACHÈVEMENT, C'EST LA TRANSGRESSION, OU L'AU-DELÀ DE LA DIALECTIQUE

En fin de compte, la tension est entre des formes de « littérature écrite » et parfois sur-écrite, parachevée, qui jalonnent (bornent) la livrerie courante, « littérature écrite » au sens sarcastique où Serge Daney se met à parler – par allusion au « théâtre filmé » que détestait la Nouvelle Vague – de « cinéma filmé » : ce moment où la gesticulation se croit forme dans le dandinement de sa gloire. De l'autre côté d'une non-ligne qui commence à Rimbaud, des fragments sans genre, feuillets épars, papiers collés, bouts de récit et voyages imaginaires, poèmes proses, aphorismes et essais de langue dénudée comme un fil électrique, l'autre idée de la construction sans obsession de cohérence, du déroulement, de l'activité de la langue, tout ce qui n'entre pas, ne se range pas, ne s'entend pas, pas plus que la drôlerie plus ou moins interprétable, en noir ou en sépia que l'on rencontre partout sans la voir, comme une ombre sans ombre qu'un rire sans consolation secouerait (Michel Deguy, Jean-Luc Hennig – cette parenthèse même doit exciter la curiosité).

Quelque chose de noir ne s'avance que sous la peur dont on ne parle pas, mais par quoi, hors la violence, le rire, la dévotion, la poésie, le « sacré », l'« impossible », tous motifs qui le touchent aussi peu qu'un langage étranger, Barthes finissait par rejoindre Bataille : « Tout ce qu'il écrit, alors, me décrit, ça colle » (*Barthes par Barthes,* Le Seuil, 1975, p. 147). La peur prévient la bêtise à front de taureau : pas seulement dans l'ombre de la corne que voit passer Leiris sur son costume de tweed, en préface à *L'Âge d'homme* – tarte à la crème pour étourdis qui aimeraient prendre

des airs de Don Tancredo (car l'image forte et exigeante de Leiris aura servi à tout et à n'importe quoi. La lire sans avoir une idée du référent [la « tauromachie »] n'aide pas. Mais parfois, la lire avec une « idée » du référent, pas davantage. Don Tancredo, novillero valencien, au début du siècle, s'illustra dans une action singulière qu'il avait reprise du torero mexicain Orizabeño. Emplâtré et vêtu de blanc comme une statue, il attendait, juché sur un piédestal au centre de l'arène, la charge du taureau. José Bergamín y voit le dernier des stoïciens) –, mais ce « taureau dans l'arène » en qui Balthus reconnaît Artaud face aux surréalistes, ou celui que voit Marguerite Duras en Bataille : « La critique s'arrête au seul nom de Bataille, s'intimide. [...] Les années passent : les gens continuent à vivre dans l'illusion qu'ils pourront un jour parler de Bataille. [...] Cette abstention devient leur orgueil. Ils mourront sans oser, dans le souci extrême où ils sont de leur réputation, affronter ce taureau » (*La Ciguë* n° 1, 1958).

Une dame, raconte Sollers, confiait à Picasso qu'elle n'aimait pas ses derniers tableaux : « Madamm, répondit Picasso en contrefaisant son propre accent, ça n'a aucoune importanz... » Kahnweiler, non plus, à la fin, n'aimait plus ses derniers tableaux. Picasso est un homme dont, toute la vie, on n'aima pas les derniers tableaux : « C'est parfait, rassurait-il Kahnweiler, on va bien finir par les dégoûter tousss... »

En ouverture de *La Communauté désœuvrée*, Jean-Luc Nancy rappelle un proverbe russe : le baiser des amants menace la société (Bataille : « Le monde des amants n'est pas moins vrai que celui de la politique. Il absorbe la totalité de l'existence, ce que la politique ne peut pas faire »). Sur le fond, sur les tabous, sur l'organisation sociale et ses interdits, la transgression est ce qui met en péril. La littérature n'a pas de marge, elle ne peut qu'aller aux confins ; elle n'a d'autre destin que de repousser ses limites (quitter la route ordinaire) ; d'autre fonction que de se poser en question et de fonder cette question sur les limites que l'histoire, la langue, le politique et le sujet qu'elles traversent lui donnent. La transgression qui la soumet en retour au jugement, à la censure, mais pas seulement, à l'exil intérieur (l'illisibilité), au hors commerce, est sa violence intime. Son ultime scandale. Sa question comme question. Qu'elle soit contestation absolue est la moindre des choses. Cette distribution de l'espace littéraire ne prend sens que dans l'expérience et la limite à hauteur de mort. Là se conclut un pacte de liberté qui la définit comme épreuve sans retour, essai, voyage dont l'invitation, dans un siècle dont la contestation qui le porte n'est qu'une sorte de réponse malheureuse aux horreurs dont il n'a pas manqué et au comique désarmant qui en est le paraphe, fut appelée si haut qu'il devait bien, à la fin, se trouver quelqu'un pour suggérer, par une pauvre pirouette un peu avantageuse, ou révélatrice de ce qui vient trop tard, ce que serait *la transgression de la transgression*, « un brin de sentimentalité » (Roland Barthes), l'amour revenu, mais à une autre place... La transgression est la question de la littérature. Ou ne l'est plus qu'autrement. Elle a son histoire, une aurore, sait ce qui l'incorpore et donne sens aux choses et aux vents, un moment qui en désigne la fin même si elle ne finit pas, comme finit sans finir, en changeant de lieu, la philosophie occidentale ou la musique des Noirs d'Amérique.

« CROYEZ-VOUS QUE JE PUISSE ÊTRE POURSUIVI POUR ÇA ? » (MICHAUX À SON ÉDITEUR, EN JUILLET 1935, À PROPOS DE RENCONTRE DANS LA FORÊT)

Faute d'annoncer des noms, des dates et des actes, sans remonter au temps où les livres licencieux étaient clandestins, les composer un délit, les détenir un recel, on n'entend plus rien. Rien à la vigueur du débat, rien à ses enjeux et ses risques, mais pas davantage à ses refus intériorisés et à ses peurs. Ce n'est pas un théâtre dont chacun aurait été l'acteur, le lecteur, le partisan, le clandestin. C'est, à chaque époque, et à chaque époque selon ses codes, la marge archi-minoritaire et peu visible de l'échange littéraire. Un jeu auquel il y eut moins à perdre devant la loi que devant la Raison ; devant les juges que devant la réputation ; devant l'institution que devant la très ordinaire surveillance intime. À l'instant, on apprend dans une feuille contestataire la réédition bon marché de Sade *(La Nouvelle Justine).* Le journaliste qui voudrait faire métier d'impertinence dit sa désolation (pourquoi pas ?) devant des lignes de Bataille citées en quatrième de couverture ; avoue le repentir que son souvenir de lecture de Bataille sous le manteau, réveille (« À la première lecture de Bataille, dans les années cinquante, le choc fut fort, plus qu'avec Sade... ») ; confie la façon dont le choc s'est, avec le temps, transmué pour lui en rire gras, associe instantanément d'un mouvement méprisant « Sollers et consorts ». Finit par « avouer » quand personne ne lui demande rien qu'il voit encore une violence dans *Ma mère.*

L'idée de transgression est un excellent marqueur historique (le minoritaire et le caché comme indice), économique (le prix des livres, de leur recherche, de leur détention), autobiographique (la relation qu'elle induit est personnelle, révélatrice, constitutive). La lecture de Bataille aussi. Moyennant quoi, ce ne serait qu'un leurre daté ; ce qu'elle carillonne de motifs anthropologiques, de concepts analytiques et d'explicite idéologique, une vaste illusion ; sa puissance de détonation, sans étonnement. On voudrait réduire à une illusion d'optique sa charge politique : *l'expérience des limites* (Blanchot, Sollers) ou la *révolution du langage poétique* à travers Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé (titre de Julia Kristeva, Le Seuil, 1975). Dans *La Guerre du goût* (Gallimard, 1997) guerre renvoie à Rimbaud, et goût à Lautréamont. Cette ligne de partage du jugement est sans appel, aujourd'hui sans partage. Il serait temps d'en finir, dit-on partout, pas au sens où l'entrevoit Foucault, mais d'en finir avec l'Histoire, avec toute cette histoire et ces faiseurs d'histoire. Oublie-t-on à ce point ou fait-on seulement semblant, que l'essence de la pensée totalitaire (et surtout de la fasciste en elle) est de décréter des fins et des analogies à l'infini, une vaste équivalence généralisée qui abêtisse enfin le sens et ne donne plus prise à l'interprétation, à la mise en rapports et à la perspective ? Les audaces, les ruptures, les effondrements se liquéfient dans une régression d'autant plus brutale qu'elle se vit comme très excitante. La marchandise publicitaire lui donne sa croissance exponentielle bien que plus supportable que jamais. Rien n'est audible, sans la mémoire active de ce qui a pu être à ce point anéanti – l'histoire, l'éthique, la

limite – dans l'anéantissement massif, exhaustif, industriel et patient des camps nazis. Rien non plus, sans les bouleversements – géopolitiques, d'abord, mais pas seulement : comportementaux, générationnels et évidemment économiques – de l'après-guerre dans le monde. Ce que signifient, portent et laissent en chantier les différentes luttes de libération nationale, l'immense procès de décolonisation ; la recomposition des forces, des puissances et des influences, l'accélération des connaissances et des communications, la réduction des dimensions et des distances, l'intégration violente du spectacle dans l'objet, dans la marchandise et dans l'idée ; l'accroissement de la population du monde et l'accentuation des inégalités à vivre ; le changement des pratiques de lecture, d'acquisition et de symbolisation, donne à la question un tour nouveau.

À l'absolu du mal où s'est exercé l'homme, incontestablement au-delà de tout bien qu'eût su produire le meilleur des dieux, aurait pu répondre un renvoi brutal de la question qui nous occupe à sa modestie prophétique. La réalité est pire encore. Là où l'Histoire a échoué, ce qui donne en son temps exact de l'après-guerre son sens à la pensée développée par Bataille, Klossowski ou Foucault, le monde le plus plat, le plus triomphant, de la marchandise et du spectacle – ce n'est pas une image – aura réussi sans le moindre état d'âme. Lorsque, en 1987, *Viridiana* de Buñuel que Franco, l'ayant vu seul dans une salle obscure de son palais, voulut personnellement brûler, fut pour la première fois montré à la télévision d'Espagne, on resta pétrifié par l'extraordinaire force des images, trente ans après, leur insoutenable splendeur neuve, intacte dès les premières vingt minutes : lesquelles furent sèchement coupées, là où le feu de l'Inquisition n'avait pas su prendre, par une longue « pause » publicitaire en couleur au son forcé, qui donnait l'impression réelle qu'enfin, dans le noir et blanc du film, la pellicule brûlait, incendiée de l'intérieur. L'ère du virtuel et des pertes d'équilibre (effondrement du bloc de l'Est) consacre, dans l'ignorance qui touche à l'avenir, ces bouleversements. Sans doute parce que, plus que jamais, « nous sommes une humanité inculte, menée par un cheptel réduit mais intarissable d'initiés » (Artaud).

BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD A., *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1956.

BATAILLE G., « Histoire de l'œil », *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1970 ; « La Littérature et le mal », *Œuvres complètes*, Tome IX, 1979.

BECKETT S., *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

BLANCHOT M., *Sade* et *Restif de la Bretonne*, Ed. complexes, 1998.

BOUSQUET J., *Le Cahier noir*, Paris, Albin Michel, 1989.

DURAS M., *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1983.

GENET J., *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1980.

GUYOTAT P., *Eden. Eden, Eden*, Paris, Gallimard, 1970 ; *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 1972.

GENKA N., *L'Épi monstre*, Exils, 1998.

JARRY A., *Ubu Roi*, 1896.
KLOSSOWSKI P., *Sade mon prochain*, Paris, Le Seuil, 1947.
KRISTEVA J., *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974.
LE BRUN A., *Soudain d'un bloc d'abîme...*, Paris, Pauvert, 1986.
NOËL B., *Le Château de Cène*, Paris, Gallimard, 1971.
PRIGENT Ch., *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991.
SOLLERS Ph., *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Le Seuil, 1968 ; *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard, 1994.
SURYA M., *Olivet*, Fourbis, 1997.

L'écrivain par lui-même

Autoportrait, autobiographie et journal intime au XIXe siècle

Philippe AMEN

Si l'on croit naïvement que la création d'un mot accompagne celle de la chose, on pourrait dire en se trompant que l'autobiographie est née autour des années 1800 en Allemagne ou en Angleterre puisque le néologisme commence à y être utilisé, plus fréquemment, il est vrai, à partir de 1830. L'influence profonde du plaidoyer rousseauiste, les romans personnels et scandaleux de Rétif de la Bretonne, le succès des mémoires historiques, en premier lieu ceux de Mme Roland, creusent un sillon fertile que tout le XIXe siècle français alimente de ses craintes, de ses désespoirs, de ses passions. Les déchirements du moi romantique, la nécessité dès alors d'être le témoin de sa propre sincérité, donnent à l'écrit intime un esprit de sérieux qui tourne le dos au romanesque. Il n'est plus question de s'amuser à se donner une menteuse et parodique généalogie comme le faisait Rétif au début de *Monsieur Nicolas,* ni même de libérer son intelligence dans la description d'aventures extravagantes comme chez Casanova. Non, le moi devient un thème littéraire, pétri du souci de communiquer un tempérament. Mais communiquer à qui ? Devant cette question qui pose le problème du lecteur, qu'il soit convoité par un esprit avide de modeler la vérité (Chateaubriand) ou nié par celui qui fait de son moi un détestable outil (Amiel), se glisse la différence profonde entre les Mémoires exemplaires et l'écrit secret, voire honteux. Les deux écritures cohabitent tôt, parfois chez le même individu (Stendhal, Proudhon), l'une parce qu'elle est historiquement congrue – à un début de siècle qui perd ses repères, l'autobiographe oppose la statue de ses propres croyances –, l'autre parce qu'elle est une pente universelle. L'autoportrait en relief et en creux. Chateaubriand, Lamartine, Musset, par exemple, placent naturellement leur sensibilité personnelle au cœur de leurs écrits, même les moins autobiographiques. Quant à Hugo, il jette des notes d'ordre privé sur des feuilles volantes qu'il classe ensuite dans un dossier intitulé « Moi », dans l'attente de leur exploitation poétique ou romanesque. C'est dans l'esprit de l'auteur un matériau thématique, une documentation, certes plus spontanée et moins technique que ses notes sur le code pénal des chiourmes travaillé pour *Les Misérables.* Mais les études naissantes de la psychologie (et de ses épigones pseudo-scientifiques : phrénologie, physiognomonie) font de ce penchant un sérieux terreau imaginaire (imaginaire, oui, et cela n'est pas le moindre des paradoxes) pour le créateur du XIXe siècle.

Une seconde différence doit être entretenue, qui mesure le champ de préoccupation de l'autobiographe. Il ne faut pas confondre l'homme qui raconte sa vie et celui qui se raconte. C'est-à-dire celui dont les souvenirs éclairent la trajectoire et celui dont les mêmes souvenirs sont le prétexte à l'analyse parfois très abstraite d'un caractère changeant. Ces deux perspectives correspondent peu ou prou au premier critère qui sépare deux « genres » d'écrits personnels : l'autobiographie pure, concertée, construite (dans laquelle on classe les Mémoires) et le journal intime, succession d'analyses de soi dont la cohérence est plus impalpable. Encore une fois Chateaubriand *versus* Amiel. Il s'agit d'une dichotomie très profonde qui engage le corps même du scripteur : l'un, mature, concentré dans l'effort de mémoire, décide de mettre en pages sa vie et recompose un temps aboli, l'autre parcourt de la main sa journée avec la grave désinvolture de l'amateur d'événements à peine passés. Le premier pense que la vie vaut bien cet effort, le second a le choix de croire que sa journée n'a pas d'intérêt. Vie, journée, deux unités de mesure qui composeront donc deux portraits intimes, deux narcissismes.

L'émergence de cette écriture s'accompagne, notamment entre 1830 et 1850, d'un goût sensible, en peinture, pour le portrait. Ingres, ses élèves Chassériau, Flandrin, mais aussi bien sûr Delacroix et Courbet, composent les portraits et autoportraits les plus exaltants de ce siècle. Parmi les figures symboliques d'une bourgeoisie triomphante, Monsieur Bertin, peint par Ingres en 1832, peut nous faire réfléchir sur la difficulté d'interpréter une âme. On a souvent pris cette toile comme une caricature, celle de la fierté stupide d'une classe sociale et de sa réussite. Or François Bertin – propriétaire du *Journal des Débats* – fut un esprit éclairé, l'un des plus cultivés de son temps. Les mêmes préjugés, les mêmes erreurs, courent sur certains écrits autobiographiques qui ne laissent au lecteur qu'une image grossie d'un moi qu'on met en scène. Méfions-nous donc. Le talent, le brio, un caractère entier, une anecdote, peuvent déformer l'homme et gâter l'entreprise dès qu'elle est reçue. En même temps, on ne peut contester que l'individualisme bourgeois, né des valeurs de 1789, et cette suffisance qu'on y décèle parfois, ont fait éclore l'autobiographie comme forme.

Forme et non Genre. Car ce qu'expérimentent ces esprits à l'affût d'authenticité est une écriture libre, sans codes, sans autorité. Si le lecteur moderne accepte la définition de la notion de Genre qu'on doit à Tzvetan Todorov (« le relais par lequel l'œuvre se met en rapport avec l'univers de la littérature »), il est incontestable que l'autobiographe du XIX[e] siècle a des repères insuffisants pour croire que l'expression de son seul « je » est littérature. Telle n'est d'ailleurs pas son intention première, et il se tourne davantage vers la sphère religieuse, pratiquant le sévère examen de conscience, expression qui définit au mieux son approche de l'écriture : il la veut attentive et jugeuse, il la veut impliquée et véridique. Alors il existe autant de formes – récits de voyage (Custine), pensées de moraliste (Joubert), mémoires politiques (Mme de Staël), journal de conversion (Mme Swetchine), ambigu procès de soi-même (Lacenaire) – que d'individus, et les classements *a posteriori* ne rendent souvent pas compte du projet et surtout des licences que s'octroie le scripteur dans sa réalisation.

La liberté d'une écriture sans genre, les défaillances de la mémoire, les aveux incommodes, tout concourt à rendre ce moi elliptique, singulier et aride. Et pourtant, le XIX[e] siècle aime la confession, et le public des journaux à grand tirage se rue sur les

« récits de vie », surtout s'il y lit les brisures de la carapace. Renan, qui publia ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* en feuilleton de 1876 à 1882 dans la *Revue des deux mondes*, exprime avec justesse les dangers de cet engouement : « Nos vieux maîtres avaient une règle excellente, qui est de ne jamais parler de soi, ni en bien ni en mal. Voilà le vrai ; mais le public est ici le grand corrupteur. Il encourage au mal. Il induit l'écrivain à des fautes pour lesquelles il se montre sévère, comme la bourgeoisie réglée d'autrefois applaudissait le comédien et en même temps l'excluait de l'Église » (éd. « GF », p. 204). Il faudra donc, enfin, examiner le poids du public – non du lecteur individuel, conscience qui reçoit une conscience, mais du grand public qui forme clientèle – et la manière dont il encourage la « comédie » autobiographique.

LA PASSION ROMANTIQUE DU MOI

Le caractère solitaire de Chateaubriand l'engage, toute sa vie, à être observateur de soi-même. La solitude apaisante mais dangereuse, il la décrivait déjà en 1802 dans *René.* En se mettant plus complètement à nu dans les *Mémoires d'Outre-Tombe,* il oscille sans cesse entre « l'asile virginal et silencieux de la solitude [et] le carrefour souillé et bruyant du monde » (« Livre de poche », t. I, p. 494), bref entre les images de l'ermite assoiffé de nature et de l'intellectuel qui s'illustre dans l'action. La première entraîne avec elle les théories sur le « vague des passions » mais aussi, dans sa jeunesse, un déni du commerce humain, même familial, très singulier. Au tout début des *Mémoires,* Chateaubriand, à défaut de se sentir heureux parmi les siens, se constitue une généalogie d'arbres : « C'est ma famille, écrit-il, je n'en ai pas d'autres, j'espère mourir auprès d'elle » (I, 40). La forêt d'Aulnay où se trouve la maison de la Vallée-aux-Loups qu'il acheta en 1807 remplace les champs paternels, déplace en quelque sorte le sentiment de l'humain vers le végétal, l'immobilise dans une terre choisie. Toute l'attitude de Chateaubriand consiste à fixer des moments où il peut décider de sa valeur. Mais celle-ci ne peut côtoyer que la grandeur romantique du Temps. Ses proches sont des arbres séculaires, ses erreurs commises par le siècle, ses joies toutes historiques. La matière de son livre repose sur trois volontés : restituer sa vie personnelle dans ce qu'elle a de remarquablement romanesque ou théâtrale, se faire le chroniqueur des événements politiques croisés ou vécus, compléter les lacunes de la vie par des témoignages livresques ou humains inattaquables. Ainsi, il met en scène la mort de sa mère (qui souhaitait que son fils arrêtât d'écrire) en jetant au feu des exemplaires de l'*Essai sur les religions* (I, 459), détaille ses relations avec la famille Bonaparte (III, 108) et, impuissant à brosser par ses propres souvenirs la « carrière » de Mme Récamier, a recours à des autorités différentes de la sienne mais « irrécusables » (II, 610). Ce solitaire semble donc, par souci d'authenticité, mais une authenticité historique, absorbé par autrui. On pourrait dire que Chateaubriand est comme « biographé » à travers les êtres qu'il approche et les situations qu'il rencontre. Le moi de l'écrivain paraît donc – malgré ses caractéristiques fortes : mélancolie, courage, orgueil – un prétexte à composer une Histoire de France telle qu'il l'avait rêvée dans les dernières pages de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem,* c'est-à-dire un texte qui lui permettrait « d'élever en silence un monument à [s]a patrie ». C'est pourquoi, dans

un style à la fois déclaratif et lyrique, il est plutôt le journaliste inspiré de son temps qu'un amateur de psychologies, même de la sienne.

Composés de 1803 (date de leur conception claire) à 1847 (date des dernières retouches) les *Mémoires d'Outre-Tombe* forment un épique et volumineux testament (éternité en est le dernier mot) où la réelle fragilité du scripteur se cache, d'une part, derrière la tentative de ramasser en une même vision, passé, présent et futur, d'autre part, derrière une boursouflure narcissique. Des phrases du type : « Ce jeune homme [Gesril], né auprès de moi parmi les vagues, embrassa pour la dernière fois son premier ami au milieu de ces vagues qu'il allait prendre à témoin de sa glorieuse mort » (I, 407) illustrent, par une habile rhétorique de l'inhérence, cette association des temps qui forme un destin. Quant au moi encombrant, il se veut celui de l'homme de génie qui ne peut atteindre la Vérité qu'en écoutant les manifestations alarmées de son cœur, mais aussi de l'homme de lettres dont la voix doit retentir dans tous les débats, stature que connaîtra bien, par exemple, Victor Hugo. Stendhal, agacé par tant de pose, appelle Chateaubriand le « roi des égotistes », mais il n'est pas certain que cette couronne ne soit pas usurpée tant l'appel de l'épique efface la confession. George Sand écrivait à propos des *Mémoires* : « L'âme y manque. »

Mal accueillie fut en effet cette vaste autobiographie historiée. Les amateurs du *Génie du christianisme* ne reconnurent pas en cette parole soucieuse de leçons les élans qui avaient fait le charme de ses primes inquiétudes et ne goûtèrent surtout pas dans quel tourbillon contradictoire Chateaubriand finissait sa vie : illustrant la phrase de Lamennais (« Je fuis le présent par deux routes, celle du passé et celle de l'avenir »), sa démarche, en cela profondément romantique, rendit ces Mémoires insaisissables. Et l'inconscient du public les ajouta sur le rayon des simples témoignages d'hommes qui, au siècle précédent, servirent l'État (les *Mémoires* du marquis d'Argenton parurent en 1826, ceux du comte de Ségur l'année suivante) sans assez voir quelle architecture humaine ils contenaient.

En 1887 paraît chez un éditeur de Bordeaux un volume, tiré à cent exemplaires, intitulé *Madame de Chateaubriand d'après ses mémoires et sa correspondance.* Il s'agit de notes que l'épouse de François-René rédigea de 1804 à 1815 dans un « cahier rouge » et d'extraits du cahier suivant, dit « cahier vert » (1815-1844). Loin de constituer des Mémoires d'Outre-Mari, ce texte, au contraire, double, alimente l'aspect événementiel du grand œuvre puisque c'est à la demande de Chateaubriand que Madame se met à écrire. On y lit peu de jugements personnels. L'analyse du titre de ce volume, comparé à l'édition intégrale de 1909 (*Les Cahiers* de Mme de Chateaubriand), nous éclaire sur la manière dont le monde de l'édition rend compte de l'évolution, en une vingtaine d'années, du statut du souvenir autobiographique : on passe de la notion de portrait (on annonce un contenu – le lecteur saura tout de Mme de Chateaubriand !) à la notion d'objet textuel (ces cahiers – qui ne sont donc qu'un contenant – disent un engagement d'auteur et un engagement sur une forme). Évolution qui va d'une tromperie à une autre, car le lecteur ne lit ni un portrait ni une réflexion d'auteur, mais qui donne, sans conteste, du sens à la forme.

Du reste, tout le monde témoigne, tout le monde écrit : Mme de Lamartine mère tient journal, Musset se montre le riche héritier d'un sentiment d'incompréhension, à la fois commun et sensible, jusqu'aux héritiers de ce « romantisme américain »

illustré dans des carnets de route, dans le style de ceux tenus en 1797 par le jeune duc d'Orléans en exil, le futur Louis-Philippe. Chacun aime frayer avec le sentiment littéraire, même là où il n'est guère censé se manifester. On publie par exemple les *Écrits de jeunesse* de Napoléon dans lesquels, très intéressé, Chateaubriand cherche la part autobiographique et dont, déçu, il ne réussit qu'à détacher quelques aphorismes propres à traduire « la nature du grand insulaire ».

C'est que, pour soupirer un air sincère, pour écrire une page qui appartienne à la passion, il faut être projeté vers des souffrances profondément intimes. Chateaubriand le sait bien, lui qui commence l'histoire de sa vie sous le choc de la mort, le 4 novembre 1803, de sa maîtresse Pauline de Beaumont, atteinte de tuberculose ; choc dont les effets funèbres furent évoqués, en les spatialisant, dans le XV[e] chapitre des *Mémoires* : « À ma première promenade, les aspects me paraissaient changés, je ne reconnaissais ni les arbres, ni les monuments, ni le ciel. » C'est de cette période, sous la conduite de la souffrance, que datent les premières constructions proprement autobiographiques de Chateaubriand, reprises au moment d'une autre catastrophe (l'exécution en 1809 de son cousin Armand), et qu'on peut lire aujourd'hui sous le titre définitif mais ô combien réducteur de *Mémoires de ma vie*, pâle brouillon des autres. Il faudra d'ailleurs un troisième gouffre, à la fois affectif et politique (la chute des Bourbons et, de ce fait, une mise à l'écart de la scène publique), pour qu'en 1830 le projet des *Mémoires d'Outre-Tombe* prenne son envol.

Si Chateaubriand fut donc l'auteur d'une esquisse et d'un grand œuvre, Musset, lui, ne cessa d'égrener des fantômes de lui-même dans toutes les œuvres de sa production. Il n'y eut en somme aucun souci d'ordre et de beauté chez Musset, seuls comptèrent le malaise romantique et les apparitions singulièrement retentissantes de ces fantômes. En 1828, en adaptant en français *Les Confessions d'un opiomane anglais* de Thomas de Quincey (six ans seulement après leur publication à Londres), Musset s'installa dans l'intime le plus abrupt mais aussi le plus ambigu, celui qui fait état, sous prétexte de servir l'âme du lecteur, de l'indissociable lien entre culpabilité et plaisir que connaît tout amateur de drogues mais aussi tout marginal. En traduisant le texte du grand auteur anglais, Musset se sentit proche des terreurs de ce fantôme détaché du réel, comme il se fit spectre lui-même à de nombreuses reprises, dans *Lorenzaccio*, dans *La Confession d'un enfant du siècle* ou dans « La nuit de décembre ». Pourtant le goût de la transposition, l'élan vers la fiction (au théâtre, il passe par la parole meurtrie d'un héros à l'historicité universelle, et en poésie par le genre narratif), firent que Musset rejeta la sincérité autobiographique au profit de la glorification personnelle, aussi identifiable que puisse paraître la personne. Un autre est « je », et « je » n'est que le jouet de ces dédoublements d'époque...

C'est pour prendre de la hauteur par rapport au chagrin que Musset rédige *La Confession*. Pour oublier George Sand. Mais en même temps pour se complaire dans le gâchis amoureux que fut leur relation. Comme Rousseau, mais avec un tact de dandy, il surjoue la culpabilité qui mène à la noire mélancolie du désespoir. Il y a cependant chez lui une aspiration incontestable à l'universel, et ce texte ressemble à un discours sur l'amour raté plus qu'à un autoportrait d'amant rejeté, à une plongée dans l'enivrement du mal plus qu'à la narration des tentations de la débauche. Baudelaire

n'est pas loin, mais aussi l'exemplarité d'un saint Augustin que Musset nomme dans une lettre à George Sand du 4 juillet 1834 « l'homme le plus vrai qui ait existé ».

Un succès considérable accompagne la publication ; en quelques jours la première édition est épuisée. Plus importante est la position de Musset face au genre de texte qu'il vient de produire, et qui mêle fiction et aveu : « Ces sortes d'ouvrages, intéressants ou non, sont en dehors de l'art, il me semble ; pas assez vrais pour être des mémoires, à beaucoup près et pas assez faux pour des romans » (à Liszt, 20 juin 1836). Sans aucun doute, Musset est un homme qui voue à la fiction un culte profond, hérité de Balzac, et s'inspire des méthodes de travail de Sand elle-même qui cherche toujours à transcender en romans blessures anciennes et révoltes d'actualité. De plus, *La Confession* de Musset ne peut que se revêtir de la bigarrure illustrée par le mélange des genres romantiques, Shakespeare étant la référence absolue pour sonder et dépasser les sentiments humains. Et elle expose, artistiquement, la complexité d'une génération qui constate la « discordance [...] entre moi et les choses » (Senancour).

Imperceptiblement aussi, se met en place autour de 1830 une méthode de lecture qui scelle la vie à l'œuvre : la critique de Sainte-Beuve cerne la transposition, éclaire l'art par le moi, découpe le corps de l'homme pour rendre compte du corps du texte, et se plaît à penser que le biographique dirige l'auteur. Le théoricien instinctif du *Constitutionnel* métamorphose une passion romantique en anatomie critique. Celle-ci s'impose comme le seul véritable dogme de l'analyse littéraire au XIXe siècle, établi par la Presse puis institué par l'Université. Dogme mais aussi vérification empirique : Maxime du Camp écrit dans ses *Souvenirs littéraires* : « Il n'y a pas de doctrine en art, il n'y a que des tempéraments. » Toujours est-il qu'une recherche de cohérence s'invente (dérivée du scientisme des idéologues, radicalisée par la démarche causaliste de Taine), alors que, on l'a vu, cette attention à soi débute par un sentiment de discordance. Elle inféode également toute production à sa portée morale, et le lecteur est prié de réfléchir aux exemples de cette vie qui se dit même lorsqu'elle s'avoue peu.

C'est Nodier qui fit lire l'*Oberman* de Senancour à Sainte-Beuve. Le critique, particulièrement intéressé par cette autobiographie méditative, mit trente ans à imposer ce roman épistolaire qui, comme *La Confession d'un enfant du siècle*, forme une œuvre bâtarde. Sans doute exista-t-il un journal intime – ou plutôt un carnet de notes ou de voyage – à l'origine du texte, mais ce qui passionna Sainte-Beuve fut la parfaite ambiguïté du propos, qu'on découvre dès les premiers développements de la Préface, dans une affirmation appuyée : « Ces lettres ne sont pas un roman. » Le plus significatif, dans ce « collage d'intentions », n'est pas, bien sûr, le type de pacte qui s'établit entre le lecteur et l'écrivain, mais plutôt le réseau d'interférences créatrices que ces œuvres non conventionnelles proposent. Ainsi Senancour influença-t-il Sainte-Beuve et Stendhal, comme l'*Adolphe* de Constant permit à Musset de choisir une forme intelligible d'écriture.

L'INSTINCT DE LA CONFESSION RÉGULIÈRE

Le journal intime, que nous définirons comme la rédaction au jour le jour d'un écrit composite, régulièrement daté, généralement autodestiné, souvent secret, qui

permet à une personne réelle de faire le récit d'événements privés et extérieurs et d'y confronter ses actes, ses pensées et ses sentiments, est un non-sens littéraire puisqu'il évacue la possibilité d'inventer. Il procède d'un besoin profond d'auto-analyse mais aussi d'une mode presque petite-bourgeoise de l'épanchement. Il devient vite une pratique sociale, encouragée par une mondanité qu'influence fortement l'Église. Lucile Le Verrier, fille du célèbre astronome, ouvre ainsi le sien en 1866 : « Toutes mes amies font un *Journal* et me demandent avec étonnement pourquoi je n'en fais pas. J'en ai commencé un à 11 ans ; j'ai fait consciencieusement UN volume, mais il m'a été impossible d'aller plus loin » (*Journal d'une jeune fille Second Empire*, Zulma, 1994, p. 19). Ce souci de correspondre à une certaine norme de l'intelligence féminine (même à quatorze ans puisque Lucile entreprend à cet âge-là son deuxième journal, le *vrai*, c'est-à-dire celui marqué par une affirmation de soi dans la société, alors que le premier avait été contrôlé par sa mère) est le déclencheur de bon nombre d'écrits secrets. Ils sont des exercices de style, dessinent des traits d'esprit (bien des pages du *Journal* de Marie Bashkirtseff ont ce caractère) au lieu de s'aventurer hors d'un héroïsme de salon et de faire de l'écriture journalière une seconde nature.

Cette mode a déjà largement cours (soit perpétuée dans la tenue collective des *livres de raison* issue des siècles précédents, soit dans la recherche romantique – donc moderne – d'une position faisant face à l'instabilité du monde) lorsque le public lettré découvre la traduction du *Journal* de Byron en 1830. Cinq ans auparavant, Vigny se procure avec empressement l'édition anglaise de celui de Samuel Pepys, traduit en français au XXᵉ siècle. Mais ceux qui, désormais, font partie de ce que nous pouvons nommer la première génération des diaristes n'ont aucunement la sensation de se soumettre à une mode bourgeoise qui se vit comme un simple moyen d'éducation. Au contraire un véritable instinct d'expérimentateur les lie, en un double mouvement d'audace et de rétention, à leurs pages intimes.

Le premier grand diariste des années 1800-1830 se nomme Maine de Biran. Philosophe, fonctionnaire de l'État, longtemps député de Dordogne, il se saisit de lui-même pour réfléchir à l'impossible confrontation entre l'action et la pensée, pour se plaindre de son état d'inertie maladive et pour prier. Ses livres de chevet sont le petit opuscule de l'abbé de Lignac, *Le Témoignage du sens intime*, Fénelon, qui terrifie sa foi, et tout Rousseau dont l'analyse sur le monde corrupteur le conforte dans son appétit de solitude. Commencé en 1792, tenu plus régulièrement à partir de 1814, terminé par la mort en 1824, son journal se double d'un agenda de poche, dit *Mémorial portatif*, qui lui permet de noter sur le vif sensations et portraits. En revanche, dans le « livre journal », il se laisse aller à ses obsessions, à sa peur d'une vieillesse précoce, de l'ennui, et surtout de la médiocrité (« Je suis l'homme aux petits soins, aux petites idées », écrit-il le 8 octobre 1817), et il digresse souvent, comme en témoigne l'une de ses formules récurrentes : « Revenons à... » Revenir. Tout se trouve semblable pour un diariste qui ancre son plaisir d'écrire dans la monotonie du calendrier. « Je veux commencer chaque jour une nouvelle vie et je suis entraîné dans la même », se plaint Biran en mai 1818. Malgré ces constatations amères, la mémoire exercée reste chez lui un instrument idéal pour connaître l'unité de la « machine ». Le lecteur est pourtant frappé par le tiraillement

entre un libre-examen rationnel et la Croyance que peuvent gérer les protestants mais que ce catholique rêveur ne cesse de faire grandir.

Chaque instant aussi, dans l'examen de soi-même, se dessinent de petites fluctuations qui forment climat. C'est que Maine de Biran est marqué par la réflexion philosophique des Idéologues qui organisent leur pensée autour des notions d'habitude et de mouvement, et par le concept neuf d'*emploi du temps* qui régit avec de plus en plus de rigueur l'organisation sociale du XIX[e] siècle. Lecteur du fameux *Essai sur l'emploi du temps* de Marc-Antoine Jullien (dit le Chevalier Jullien, inventeur d'un « biomètre », c'est-à-dire d'une technique qui, à l'aide de dix-neuf colonnes, permet d'établir un décompte strict des heures et de fixer « avec de petits signes convenus [une] température journalière », évaluation systématisée des humeurs), il répercute dans ses cahiers, à propos d'actions et plus souvent d'inactions, la terreur du temps qui passe et l'attention minutieuse portée au temps qu'il fait en soi. Deux caractères fondamentaux du journal intime sont donc présents ici : la domination instrumentale et mentale du temps, le goût pour les signes convenus.

L'étrangeté du journal de Benjamin Constant, tenu entre 1803 et 1816, réside bien là : le désir de tout dire, mais de coder la sincérité. Entre le 22 janvier 1804 et le 27 décembre 1807, il écrit un journal abrégé et chiffré qui a pour but de constater le ressassement de sa vie et de calculer sa « température ». Voici la légende du codage de ce journal :

1	jouissance physique
2	défi de rompre (avec Mme de Staël)
3	retour de souvenirs et de charme (pour Mme de Staël)
4	travail
5	discussions avec mon père
6	attendrissement pour mon père
7	projets de voyage
8	projets de mariage
9	fatigue de Mme de Lindsay
10	souvenirs et retours d'amour pour Mme de Lindsay
11	hésitation avec Mme Dutertre
12	amour pour Mme Dutertre
13	incertitude sur tout
14	projet d'établissement à Dôle pour rompre avec Biondetta (Mme de Staël)
15	projet d'établissement à Lausanne dans le même but
16	projets de voyages outre-mer
17	désirs de raccommodement avec quelques ennemis

Cela donne, par exemple, le 20 juin 1805 « Réglé mes affaires avec Fourcault. 12.12. Lettre de Mme Lindsay. 9 plutôt que 10. 2. Soirée avec Mme Lindsay. 1.2.2. Et par conséquent 12.12 » (Gallimard, 1952, p. 268). Ce chiffrage enfantin existe pour garantir un certain secret, certes, mais contient le ferment obsessionnel de tout écrit intime. C'est en effet pour échapper à la férule amoureuse et destructrice de Germaine de Staël que Constant a besoin de faire le point sur sa vie et son caractère. Chiffrer la passion et la haine est l'un des buts de ce journal, cependant un des plus poignants sur la nature vulnérable de l'homme, sur l'ambition nécessaire pour réformer la vie de la cité sans se laisser atteindre par le *diktat* absolu du politique. Constant exprime sans cesse un quant-à-soi profond qui désacralise toutes ses relations avec autrui, mieux, qui en constate l'inquiétante étrangeté. On ne peut lire sans tressaillir la dernière phrase de cet extrait concernant l'habitude de se confier à un journal : « Cette espèce de secret ignoré de tout le monde, cet auditeur si discret que je suis sûr de retrouver tous les soirs, est devenu pour moi une sensation dont j'ai une sorte de besoin ; je ne lui confie toutefois pas tout, mais j'y écris assez pour y retrouver mes impressions et pour me les retracer quand je n'ai rien de mieux à faire. Les autres sont-ils ce que je suis ? » (p. 428). La difficulté de justifier intellectuellement le rite vespéral se lit dans l'emploi gêné des expressions « une espèce de », « une sorte de », bien naturel pour l'écrivain privé de repères face à la Littérature qu'est le diariste. Dans le code de Constant, on lit le nom de trois femmes séduites. On pourrait lui adjoindre celui de Mme Récamier. Doit-on penser que l'amour tient une place prépondérante dans le texte de Constant ? Sûrement pas. Même phagocyté par Mme de Staël – comme le fut *Adolphe* – le journal de Benjamin réfléchit surtout sur les deux sphères de son existence extérieure : la politique et la littérature, sphères qui procurent à l'homme un rôle. « Combien ce que je dis intéresse plus les autres que moi ! » s'écrie-t-il. La désinvolture du schizophrène guette souvent Constant, à moins qu'on y lise la dichotomie profonde entre l'homme politique – champion d'une démocratie libérale naissante – et l'homme privé, protestant prédestinationiste, dont le journal révèle l'une des abréviations favorites : « LvdDsf », c'est-à-dire *La volonté de Dieu soit faite !*

Le chiffrage des sentiments ou des observations correspond à l'envie de mesurer avec une objectivité fallacieuse la réalité. Tous les diaristes ont cette capacité étrange d'évaluer, en calculant, les êtres et les choses. Mme Necker, la propre mère de Germaine de Staël, tenait dans son journal un registre dans lequel « par une addition en fin de mois, elle p[ouvait] voir si chaque catégorie a[vait] eu le nombre d'heures qu'elle d[evait] lui réserver » (G. de Diesbach, *Madame de Staël*, Pocket, 1984, p. 33). De même, Mme de Genlis raconte dans ses *Mémoires* que sa fille, sur de petites tablettes, calculait les infidélités de son mari : « Elle les comptait année après année ; ensuite elle mettait le total, qui se montait à vingt et un. Après elle disait : “Voyons un peu les miennes.” Elle avait mis zéro à chaque année ; ce qui était terminé par ces paroles : “Total, satisfaction” » (Firmin-Didot, 1857, p. 200-201). Dans son journal, Eugénie de Guérin s'écrie : « En m'occupant de calcul tout à l'heure, j'ai voulu savoir le nombre exact de mes minutes. C'est effrayant, 168 millions et quelques mille ! » (Didier, 1864, p. 118). Et Hugo a cette phrase surprenante dans l'un de ses cahiers : « Pris mon 126ᵉ bain » (8 novembre 1857). Des vérifications comme

celles-là abondent dans les journaux intimes et démontrent avec force que le présent de l'écriture se bat non seulement avec la minutie la plus pointilleuse, mais aussi avec un temps sécable en journées, en heures, en minutes, en unités distributrices de peurs et d'enchantements. On aurait tort, cependant, de penser que l'esthétique du journal intime rejoint celle de l'écrit fragmentaire. Cette erreur est encore souvent entretenue et provient d'une part d'une focalisation excessive sur la datation des paragraphes qui enferme le projet dans l'instant, et d'autre part de l'influence historique des *Pensées* de Joubert. Certes, la présence de dates est un marqueur essentiel de cette forme, mais il n'y a rien de plus unitaire que la vie qui se déroule en cahiers, parce qu'elle met au cœur de l'écriture les notions de durée et de régularité.

Parfois le diariste a même honte des manquements à ce besoin implicite de régularité. Stendhal écrit : « Je prends le parti de ne plus laisser de blancs, je reviendrai sur les histoires de la veille quand j'en aurai le temps » (Pléiade, p. 852). Pourtant ce ne sont guère les anecdotes de sa vie qui intéressent Stendhal diariste. Son journal se fixe un double but, en somme les deux étapes d'une psychanalyse : se connaître, se guérir. Tenu de 1801 à 1823, il est pour lui une peinture de son cœur, une entreprise pour situer et rectifier son caractère. En tête d'un cahier de mars 1811, nous lisons : « Avis : si ce fatras tombe entre les mains d'un honnête homme, il est prié de ne pas le lire. C'est un travail *anatomique* (entrepris par le conseil du célèbre C.) uniquement pour mon instruction particulière. Je suis né violent, pour me corriger on m'a conseillé de me connaître moi-même. Cette étude a dû commencer par la connaissance des autres hommes » (p. 1033). Pourtant ce texte ne se présente pas comme une auto-analyse fastidieuse et convenue. Stendhal multiplie les changements de perspective, sort sans cesse de lui-même pour éprouver mieux encore, s'assoiffe de descriptions surtout lorsqu'il s'agit des œuvres d'art aimées ou rencontrées, dessine – au sens premier du terme – des croquis de paysages, utilise avec saveur la langue anglaise pour dé-rythmer la phrase et met en scène ses défauts avec un goût de la joyeuseté bien éloigné des directives du projet : j'ai « la *folie* de m'amuser à m'imaginer qu'on m'insulte pour composer ensuite des réponses bien hautes et bien insolentes, et me voir donnant des soufflets » (p. 1043). Si le journal est assujetti à des exhortations sincères et graves, il comporte aussi l'expression d'une curiosité, d'une mobilité de pensée parfaitement logique pour l'homme qui imposa en français l'anglicisme « touriste » dans le titre de l'une de ses œuvres à résonance autobiographique : les *Mémoires d'un touriste* (1838). Mélange spontané de légèreté apparente et de sévère insatisfaction, le journal de Stendhal ne résout pas l'équation psychanalytique qui le fait exister. Il vit le caractère déceptif de ce type d'écrit au point que sa production romanesque semble plus à même de brosser son portrait que les pages quotidiennes expérimentées pourtant à cet effet.

Alfred de Vigny tient son *Journal d'un poète* de 1823 à sa mort. On y lit une âme avide de se définir, et on y sent, malgré une attention à soi constante, le souci de ne pas plonger dans une outrancière sincérité : « Le mot de la langue le plus difficile à prononcer et à placer convenablement, c'est *moi* » (Nelson, s. d., p. 278). Car Vigny a bien compris le pouvoir envoûtant de la liberté qui lui est offerte. Le poète impliqué dans des choix esthétiques se trouve démuni devant l'absence de règles.

Si «l'art est la vérité choisie» (p. 215), le journal est une vérité réquisitionnée, à moins qu'elle dessine seulement, comme dans nombre des pages de ce volume, une aptitude délicate à mettre au clair des opinions, c'est-à-dire une manière moins abrupte d'être infidèle à cette obligation. Vigny sent aussi que le christianisme a engendré une sorte d'ostension d'un moi problématique, enfanté par la confession, et qu'on voit aboutir à des autobiographies de la folie comme celle de Jeanne des Anges, parue en 1868.

Eugène Delacroix, dont le journal s'étend de 1822 à 1863, se lance calmement et instinctivement dans cette aventure déréglée. Le peintre se plaît à cette mise à plat quotidienne et simple – simple parce que libre – qu'est l'écriture : «Je n'éprouve pas, à beaucoup près, pour écrire, la même difficulté que je trouve à faire mes tableaux. Pour arriver à me satisfaire, en rédigeant quoi que ce soit, il me faut beaucoup moins de combinaisons de composition, que pour me satisfaire en peinture» (Plon, 1980, p. 322). Pour cet acharné du travail que semble être Delacroix, le journal ne sert pas seulement à constater l'avancée de ses toiles ou à consigner visites, sorties, événements politiques et artistiques ; la visée morale existe dès l'ouverture du projet. La célèbre première page du journal met en valeur le dialogue éthique que suppose tout écrit intime : «Ce que je désire le plus vivement, c'est de ne pas perdre de vue que je l'écris pour moi seul ; je serai donc vrai, je l'espère ; j'en deviendrai meilleur. Ce papier me reprochera mes variations.» Delacroix sent en effet, avec justesse, qu'un journal vous tient autant que vous le tenez.

C'est avec une légèreté bien peu conforme à son image de touche-à-tout nerveux et dogmatique que Barbey d'Aurevilly illustre l'immédiate aspiration à traduire le réel dans ses cahiers : «Reprenons donc la vie de chaque jour à travers le mépris qu'elle soulève !» (*Memoranda*, La Table ronde, 1993, p. 283). Cette phrase typique d'un diariste traduit l'inconfort de sa position : il est à la fois conscient de la petitesse de sa tâche et happé par les jours qui forment une chaîne sans fin. L'aspect séquentiel est pourtant visible dans les *Memoranda* de Barbey, ne serait-ce que par l'abondance des tirets ; et cet amoureux du passé le plus passéiste n'écrit ici que mû par le présent : «Le *Memorandum* d'hier n'a pas été fini, pourquoi ? Quelle pensée l'interrompit, je ne sais, et d'ailleurs que m'importent mes pensées quand elles ne sont plus...» (p. 320). Mais les blancs du texte peuvent être produits par la simple volonté d'occulter une trace obscène de soi : «Je suis depuis deux jours à Caen. Ces deux jours, je les ai passés sans les noter, mon journal étant resté derrière moi avec une partie de mes bagages. – Je l'aurais eu, que j'eusse *voulu oublier* encore de les noter. – Ils ont été trop pleins de choses *irrévélables*» (p. 48). D'ailleurs les propos purement «jaculatoires» – c'est ainsi qu'il nomme les instants de bonne fortune amoureuse – n'ont pas leur place dans le journal. La sexualité, malgré la brèche ouverte par les *Confessions* de Jean-Jacques, appartient fort peu à l'histoire d'un homme écrite au jour le jour.

La censure familiale, d'ailleurs, s'exerce avec plus ou moins de visibilité sur les publications qui commencent à exister. *Mon Journal*, écrit par Michelet entre 1820 et 1860, quoique fort peu tourné vers la confession immorale, trouva en Mme Michelet un œil attentif capable de toutes les manipulations : retrancher, résumer, mais, plus intéressant sans doute, écrire ce qui ne lui semblait pas l'être

suffisamment. Cet exercice petit-bourgeois de respectabilisation stylistique peut aujourd'hui amuser, surtout si l'on sait le contenu passablement anecdotique de ce journal. Paradoxalement, parmi tous ces legs d'une vie passée, les cahiers de Michelet sont presque les seuls à mettre au premier plan une vie conjugale épanouie et créatrice de dignité. Dans un autre domaine, l'influence de l'historien a sans doute été prépondérante dans la prise en compte historique des documents privés. On sait qu'il lit et recommande l'édition abrégée (1868) du *Journal* d'Héroard, médecin de Louis XIII, publié par Eudore Soulié et Édouard de Barthélemy.

Les journaux de cette première génération furent tous posthumes, celui d'Amiel aussi, grand ordonnateur du genre, qui, à défaut d'être Français, a modelé la réflexion française sur cette forme nouvelle d'écriture. Ainsi, deux Genevois, Rousseau et lui, à un siècle d'écart, permirent à l'autoportrait littéraire de se constituer des repères historiques et durables.

AMIEL OU L'INVENTION DU JOURNAL INTIME

La dimension composite du *Journal intime* d'Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) ne se manifeste pas dans l'utilisation de matériaux divers susceptibles d'éclairer, en marge de la narration de l'événement quotidien, une personnalité (les croquis de Stendhal, la correspondance recopiée de Lucile Le Verrier, le brouillon de l'œuvre en cours d'écriture comme dans le journal de Pierre Loti) mais se lit dans le brassage d'un savoir aussi encyclopédique qu'hétérogène, qu'il nomme lui-même un « carambolage tournant d'idées » (*L'Âge d'homme*, t. VI, p. 310). Ce professeur de philosophie et d'esthétique fait sans cesse le point sur ses connaissances religieuses, littéraires, scientifiques, musicales, philosophiques et psychologiques, si bien que son immense journal qui, fait rare, couvre *toute* sa vie d'adulte (1838-1881, près de dix-sept mille pages manuscrites), est un fourre-tout intellectuel de première grandeur. Son unité, plus palpable, repose sur le ressassement plaintif et glorieux de son auteur. Amiel, mélancolique, hypocondriaque, célibataire, velléitaire, observateur infatigable de lui-même, ne cache rien de ses défauts, de ses faiblesses et des hargnes doucereuses qui les accompagnent. Il traque avec tourment ses manques, les glisse noir sur blanc sur le papier comme un acte de contrition, et élabore ce faisant une fascinante rhétorique auto-dénigrante. Persuadé que l'image sociale qu'il donne (celle d'un enseignant sans envergure, d'un rimailleur sans talent, d'un timide efféminé) se vérifie dans la réalité d'une vie ratée, il décortique chaque événement à l'aune d'une déception attendue. Une pensée circulaire et répétitive se met en place dès les jeunes années, mais aussi une recherche d'exactitude qui le pousse à poser les fondements de son écriture quotidienne. En décembre 1849, on lit dans la marge de son sixième cahier : « Comment me rappeler une conversation. » La réponse se trouve dans le corps du texte : « Il serait essentiel pour une conversation de se rappeler le premier anneau, car par l'association d'idées, la chaîne s'y rattache, à moins d'interruptions et de hasard » (I, 595). Amiel sent que la mémoire exercée rend authentique l'écriture, mais il souligne avec davantage de force ce qui fait l'originalité de son texte : il procède par enchaînements contrôlés, par emboîte-

ment, par accumulation. Tout est paradoxe dans l'univers amiélien ; ce solitaire, ce désespéré, grand lecteur de Shopenhauer, aime briller en société et se reproche une arrogance de parole déplacée : « J'ai donc manqué de bon goût et de tact ; j'ai été vaniteux, intempérant de langue, j'ai dû choquer et je me suis déplu moi-même » (I, 839). Qu'il s'agisse des exercices de la mondanité ou de sa vie intérieure, le diariste juge et tranche : « Sybarite ! tu voudrais être heureux tous les jours, échapper à l'impôt presque universel de la souffrance et au démembrement de l'être qui est la sentence exécutoire sur tous les mortels qui dépassent le milieu de la vie ! » (VII, 521). Le vieillissement est, comme chez Maine de Biran, un thème récurrent du journal d'Amiel. Plus il avance en âge, plus le regret de n'être pas marié terrifie ce protestant sentimental. Il a connu le désagrément de brèves fiançailles manquées et une sexualité brève, elle aussi, dans les bras maternels de son amie Marie Favre, surnommée Philine. Déception. D'autant qu'il condamne le « supplément », comme le nommait Rousseau, c'est-à-dire un onanisme qu'il croit suicidaire (influence très marquée de l'ouvrage de Tissot, *L'Onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, 1760). Quel avenir se souhaite-t-il, alors, s'il n'arrive ni à aimer ni à procréer ? Attentif à tout, capable d'exercer son esprit purement délibératif à des évaluations sans effet, spectateur plutôt qu'acteur (sans conteste il est un écrivain du regard), il déteste vouloir. « Vouloir m'est une douleur, analogue à celle de l'enfantement. Doute, doute, doute ! C'est toujours l'ennemi » (VII, 874). Les défaillances de la volonté entretiennent pourtant l'unique plaisir de cet étrange contempteur de soi : tenir son journal, ne rien enfanter d'autre que des mots, même si ces mots contiennent des arrêts de mort.

Il enfante également des calculs. Amiel pousse ce vice jusqu'à rendre scientifique la réalité. Lisons deux des plus saugrenues notations de son journal : « J'ai passé une nuit blanche, grâce au chien d'un voisin qui n'a pas discontinué d'aboyer de 2 h 1/4 du matin à 7 h 1/2 ; cela sous la fenêtre de ma chambre à coucher. Impossible de fermer l'œil. J'ai compté avec ma montre le nombre de jappements pendant une certaine durée. Il s'en suit que ce jeune chien a hurlé 25 000 fois cette nuit, dans une cour étroite qui résonne comme un portevoix » (VI, 105) – et plus tard : « Tu as repoussé 15 425 fois la mort, par le sommeil et la nourriture ; mais il faut succomber dans la lutte ; et suivant les probabilités, la bobine de tes jours n'a plus qu'à tourner quatre ou cinq mille fois sur elle-même, en accélérant de vitesse, jusqu'à l'heure où ton fil sera épuisé » (VI, 595). Sans commentaire.

Très tôt, ce journal se préoccupe de son fonctionnement. Amiel est à l'origine d'une réflexion autour des trois sphères de ce type d'écriture : les *actes*, les *pensées* et les *sentiments*, trois domaines qui ont servi, dans un premier temps, de grille de lecture pour les journaux suivants, puis à définir, pour la critique personnaliste française du XXe siècle (cf. Michèle Leleu, *in* bibliographie), des dichotomies encore en vigueur : les journaux qui mettent en leur cœur les actes (les mémoires et les carnets de voyage), ceux qui s'occupent des pensées (des journaux documentaires), et ceux qui révèlent les sentiments (des journaux personnels). Autre élément formel qui passionne Amiel : la mise en cahiers. Deux systèmes de chronologie permettent de mesurer le temps de la vie : la date du jour (jamais oubliée), le changement de cahier (qui offre au scripteur une rythmique matérielle). Ce dernier occasionne

des bilans assassins mais aussi crée une ornementation de citations qui, d'ailleurs, fleurissent volontiers, comme chez Montaigne, au centre de la parole autobiographique. Cette collection de phrases provient de ses lectures variées, bien peu hardies pourtant, malgré la vaste culture qu'il y puise.

L'imperméabilité de ce monde clos créé par la rédaction quotidienne repose, en fait, sur les mêmes principes que ceux d'une société utopique. Nous pouvons distinguer six traits fondamentaux qui caractérisent la pensée des utopistes du XIXe siècle (Cabet, Fourier) et qui se retrouvent facilement dans l'acte d'écrire du professeur genevois :

– L'utopiste est un écartelé social.

– La pensée utopique est liée à un échec ou plutôt à un sentiment d'échec.

– Elle propose une revanche abstraite et classificatrice.

– La pensée utopique comporte une part de jeu sur les normes.

– Elle unifie les singularités de ses propositions par un intérêt pour les rapports de nombre.

– Elle consacre le triomphe de l'espace visuel (de la page) sur le temps millénariste.

Si nous réfléchissons à l'originalité de ce journal, société parfaite qui se construit sur le sentiment d'une désespérance sans cesse traquée par un temps écrit, grand ordonnancement de croyances et de réactions, expérimentation autarcique et idiomatique du moi, nous découvrons un univers où un ordre rêvé supplée à la vie.

L'élaboration d'une pensée critique autour de l'écriture journalière abonde dans ce journal parce que Amiel est le premier à avoir lu les autres journaux intimes de son temps avec un systématisme qui ne nous étonne pas. Ceux de Vigny, de Maurice de Guérin, de Lavater, commencent à être diffusés dans toute l'Europe. Il réagit également à celui de Louis XVI dont il se moque durement, en ces termes : « Le journal de Louis XVI (1774 à 1787), publié par Nicolardot, témoigne d'une bêtise ultra-bourbonnienne. Ce pauvre Sire compte les bêtes qu'il a tuées (jusqu'à 200 hirondelles en un jour) et les révérences des courtisans, mais ne voit, n'entend et ne comprend rien autour de lui. C'est un Nemrod stupide auquel la décapitation a fait une auréole. Il a occis en treize ans 1 300 cerfs et 180 pièces de gibier, mais il n'a aucune pensée » (IX, 636-637). Le philosophe genevois s'aperçoit mal que le reproche qu'il adresse au roi (la petitesse de ses préoccupations ridicules) peut atteindre tout diariste dont la charge est de rendre *compte* des faits qui forment un environnement proche. Aveuglé par l'importance du souverain, il n'admet pas que ce même souverain, diariste comme lui, puisse connaître les joies minimes d'un temps mesuré en actes où la minutie enfantine tient lieu d'imaginaire. Donner de l'épaisseur au Temps c'est donner un nombre de pages à une vie. C'est basculer dans une autre échelle de valeurs que celle que la réalité octroie au rôle de chacun. Un nivellement des événements se constate lorsqu'un furoncle à la joue prend plus de consistance qu'une révolution. Mais le journal serait-il intime si une dictature de l'objectivité s'exerçait ?

Si les pages d'Amiel représentent aussi, à elles seules, le modèle du journal intime du XIXe siècle, c'est que son auteur ne s'en sait pas l'auteur. En effet, en conservant à la majeure partie d'entre elles un caractère secret, en sachant que, malgré quelque

transposition possible dans un sonnet lyrique, leur bénéfice est négligeable voire inexistant, et se transforme vite en déficit (« Ces cahiers dans lesquels j'écris au mot le mot sont pour quelque chose dans mon impuissance » ; II, 810), Amiel ne se croit pas publiable. Tout au plus, il juge son travail une bonne *habitude* ou une « pharmacie de l'âme ». Là encore, l'écrit personnel ne se saisit à aucun moment de sa suffisance pour se faire texte littéraire. Malgré la densité du propos moral, malgré la préfiguration d'un freudisme de surface, malgré la richesse de ce que cette logorrhée offre aux amateurs de lexicologie et de citations, sous la forme d'une vertigineuse plongée dans la synonymie, sous la forme de formules à la pertinence dévastatrice (d'ailleurs, dans la France contemporaine, Amiel est un auteur qu'on cite sans beaucoup l'avoir lu), ce journal est une anti-œuvre, ou plutôt le texte d'un « écrivant », pour reprendre la distinction de Roland Barthes. Léguant ses papiers à Fanny Mercier (une de ses amies depuis 1857) qui les fit lire au théologien et publiciste Edmond Sherer – dont le maître en littérature fut Sainte-Beuve –, Amiel ne se doutait aucunement qu'une publication en fragments suivrait d'un an sa mort. Auto-destinés, ces cahiers n'étaient prêtés qu'à de rares exceptions, et à des amies proches, les allusions sexuelles y étant souvent codées (exemple : PS pour « perte séminale ») ou coupées.

Aussitôt, découvrir cet analyste désenchanté à travers une forme qui ne laissait rien de lui dans l'ombre passionna et choqua la critique et le monde des lettres français. Brunetière, Renan, Faguet, Bourget, Du Bos, Caro, Seillière, Thibaudet, Mauriac prennent partie dans un débat à la fois historique et anecdotique sur le contenu et le « genre » qui manifestement peut désormais se décliner grâce à l'apport de cette extrême lucidité. Une critique amiélienne se met en place au XXe siècle qui compte les noms de Georges Poulet, Jean Rousset, plus près de nous Roland Jaccard, aussi attentive et enthousiaste que peut l'être, par exemple, la critique stendhalienne. On sait que les diaristes des périodes suivantes (Gide, Julien Green, Queneau ou des mémorialistes comme Claude Mauriac) ont lu Amiel, qu'Emmanuel Leroy-Ladurie affirme qu'il est le seul diariste dont la monotonie de la vie est un défi au biographe, et que tous gardent pour lui l'irritante attirance qu'on peut avoir pour un maître.

À L'OMBRE DES GONCOURT

Si l'on connaît les frères Goncourt pour leur vaste journal, on sait moins qu'Edmond, dans la préface de *La Faustin* (1881), écrivit un appel à ses lecteurs – disons ses lectrices – dans le but de constituer une banque de données : des « documents humains » (l'expression a été raillée par les journalistes), des témoignages de la vie intime des femmes conservés sur de « petits morceaux de papier où se trouve raconté un peu de l'histoire d'[une] âme ». L'histoire des âmes préoccupe les romanciers Goncourt. Leur journal, sous-titré *Mémoires de la vie littéraire*, s'éloigne en revanche souvent de ce goût pour l'insondable et privilégie une synthèse de vue que fait naître, paradoxalement, l'abondance de détails et de jugements. L'intimité est artificielle car bicéphale, et le jeu du témoignage remplace

d'autant mieux le «je» de la subjectivité que celle-ci se place volontairement au cœur des salons, des manifestations théâtrales du moment, des enjeux politiques et artistiques. Commencé juste après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte (2 décembre 1851) et terminé le 3 juillet 1896 par le survivant que fut Edmond (Jules meurt en 1870), cet écrit est une somme complexe et attachante pour qui tente de découvrir où le moi se trouve. Pas de rupture de ton à la mort de Jules, pas de confession mais des interlocutions, et une débauche de portraits, de conversations rapportées, d'amours légères qu'on dirait sorties de romans naturalistes, de méchancetés et d'aphorismes : « Rien ne lie deux personnes comme de dire du mal d'une troisième : c'est peut-être le plus grand lien de la société » (« Bouquins », Robert Laffont, t. I, p. 627). Ce pessimisme persifleur fait dire avec raison que le *Journal* des Goncourt se confectionne autour des ragots et des vilenies du monde des lettres et des arts. Certes les revirements d'opinion (sur Zola), les fâcheries d'artistes, donnent quelques beaux coups de tonnerre dans la linéarité soigneuse des jours, mais là ne se trouve pas sans doute le propos premier de ces souvenirs intimes. Il est esthétique. Les Goncourt veulent expérimenter « l'écriture artiste » hors du champ du littéraire, hors du champ du romanesque et du drame, prédilection propre à inventer les néologismes précieux d'une langue nouvelle, vibrante et miroitante. S'ils usent avec passion de la forme du journal, alors que leur situation de gémellité mentale dilue la possibilité d'un autoportrait – à moins qu'il ne s'agisse de faire celui d'un monstrueux «Juledmond» –, c'est pour se lancer le défi du *tout écrire* à travers leur ligne directrice du *mieux écrire.* L'exercice quotidien est en fait celui-ci : «Je pense que la meilleure éducation littéraire d'un écrivain serait, depuis sa sortie du collège jusqu'à vingt-cinq ou trente ans, la rédaction, sans action, de ce qu'il verrait, de tout ce qu'il sentirait, en oubliant le plus possible ses lectures» (I, 1130).

Ils goûtent aussi le caractère inconfortable de ce type de narration subjective, inconfortable car elle met en jeu des réputations et, *in fine*, la réaction de leurs proches à la parution régulière de toutes ces confidences. Edmond écrit le 16 juin 1894 : «Je réfléchissais que mes plus grands ennuis au sujet de la publication de mon *Journal* viennent de la part d'amis. C'était Mme de Nittis pour l'avant-dernier volume, c'est Charles Edmond pour celui-ci. Cela me déciderait presque à publier comme préface de celui que je ferai paraître l'année prochaine ces trois lignes : "Parler intimement des autres de son vivant, même avec un sentiment sympathique ou amical, sans les blesser, les peiner, les chagriner, ça me paraît impossible et dans ce dernier volume, je ne veux plus parler que de moi" » (III, 976). Suit, bien évidemment, le lendemain de cette déclaration d'intentions, une série de mots très désobligeants envers Mme Barrès.

Nous avons vu, avec Maine de Biran ou Amiel, que le journal, ce manuscrit sans envergure, dispensait de la littérature sans le savoir autour d'un moi replié sur ses gênes. Avec celui des Goncourt, la perspective se renverse : deux hommes prennent prétexte de la mode de la confession pour confesser autrui, pour distiller avec brio portraits et sentiments en *volumes*, pour rendre obscène l'écriture quotidienne. En somme, ils font mourir le « genre » du journal intime avant qu'il ne naisse, en lui substituant une mise en valeur d'un moi improbable, soucieux de ses passionnants

compagnons de « je », ceux des dîners Magny entre 1862 et 1875 (Flaubert, Renan, Gautier, Sainte-Beuve, George Sand) et des comportements de chacun. Comme des collectionneurs d'identités, ils ornementent leur vie d'une onomastique amusée et bavarde, issue de leur début de carrière dans le journalisme. On y lit aussi des obsessions de vieux garçons contaminés par l'air vicié du temps (antisémitisme, scatologie, misogynie), qu'on peut appeler une « crâne parole » selon une expression plusieurs fois employée, mais au détour de descriptions incommensurablement belles.

Les *Cahiers* de Sainte-Beuve offrent le même type d'approche. La sécheresse de ton et de jugement s'efface parfois au profit de cet esprit causeur qu'il aime revendiquer. La mixité de cet écrit, à la fois personnel et critique, condamne pourtant bien souvent la prise de notes à l'aphorisme. Saint-Beuve pratique l'écriture sur carnet depuis 1820 (il a seize ans). Mais il faut citer surtout le *Cahier vert* (1834-1847), et le *Cahier brun* qui lui fait suite, œuvres très écrites – preuve en est le nombre assez important de variantes qu'elles contiennent. Sainte-Beuve se voulait officiellement grave et profond, on le découvre plus vivant, plus alerte, plus versatile, dans les pages des Goncourt. Le *Journal* tenu dès la Restauration et jusqu'à sa mort (1863) par Étienne Delécluze, peintre, romancier et critique d'art, animateur d'un petit cénacle d'intellectuels rationalistes, reste également un témoignage de cette vie littéraire. Eugène Melchior de Vogüé, le romancier des *Morts qui parlent*, s'appuie lui aussi sur le versant extérieur du journal intime pour exposer sa vision du monde depuis Saint-Pétersbourg où il est attaché d'ambassade. De 1877 à 1883 il confie ses impressions sur les événements politiques, militaires, et sur les hommes qu'il rencontre (ses jugements sur Dostoïevski sont confondants de naïveté).

George Sand déclare que c'est avec cette même naïveté qu'elle s'est jetée dans la rédaction de ses mémoires. Commencée en 1847 (mais elle y pensait depuis cette fameuse rupture avec Musset qu'elle illustra en 1859 dans *Elle et Lui*), probablement rythmée dans sa conception par la lecture des *Mémoires d'Outre-Tombe* qui paraissaient depuis 1848, cette *Histoire de ma vie*, méticuleusement chronologique, fait la part belle aux délices de l'enfance, aux récits d'éducation, aux combats de l'adulte porte-parole d'un féminisme raisonné et social. La quasi-absence des épisodes de turpitude sentimentale prouve que Sand assigne à l'autobiographie une distance qui rend les justifications presque inutiles. Elle a d'ailleurs des mots très sévères pour les humiliations réductrices et vaniteuses que s'imposait Rousseau. Elle écrit naturellement au nom de toutes les femmes dans un élan démocratique et citoyen, avec le souci de mettre en avant une sincérité que le lecteur ne peut que lui reconnaître. George Sand a besoin de faire son autoportrait en femme meurtrie : d'où *Elle et Lui* après Musset, *Lucrezia Floriani* après Chopin ; elle souffle même à son ami Balzac l'intrigue de *Béatrix* après ses tentatives de séduction auprès d'un Liszt qui, dit-elle, ne pense qu'à Dieu et à la sainte Vierge « qui ne me ressemblent pas absolument ». Elle se dévoile aussi par petites touches, par une sorte d'impressionnisme d'avant-garde, dans les *Lettres d'un voyageur* dont elle explique ainsi le projet : « Il m'était bien permis de philosopher à ma manière sur les peines de la vie et d'en parler comme si j'en avais épuisé la coupe, mais non pas de me poser, moi femme, jeune encore, et même très enfant à beaucoup d'égards, comme un

penseur éprouvé ou comme une victime particulière de la destinée. Décrire mon *moi* réel eût été une occupation trop froide pour mon esprit exalté » (*Histoire de ma vie*, V, VII ; Pléiade, t. II, p. 299). Elle crée donc un *moi supposé*, parangon d'une parole autobiographique cohérente, c'est-à-dire correspondant à la maturité de ses pensées. Cette fantaisie révèle tour à tour un malaise face à l'impact d'une vie très nettement profitable à l'œuvre, et une grande liberté de création.

Sous l'influence des frères Goncourt, la princesse Mathilde Bonaparte, protectrice des écrivains du second Empire et, accessoirement, peintre d'aquarelles, se met en tête d'écrire ses *Mémoires* en 1874. Ils furent largement remaniés par le poète Claudius Popelin qui fit de son mieux pour atténuer une vigueur de langue légendaire. Vingt ans plus tard, la célèbre comtesse Greffulhe, modèle proustien de la duchesse de Guermantes, elle aussi un « personnage » du journal des deux frères, a le tact de laisser son ami Edmond décider de l'opportunité qu'on découvre sa prose. Et Edmond en recopie les pages charmantes dans son journal ! Il ne faut sans doute pas en vouloir à Edmond de Goncourt pour ce peu d'attention. Il donne, en laissant inconnus les « six petits volumes de la grandeur d'un porte-cartes, reliés en maroquin vert réséda, avec un titre enfermé dans un cœur » (III, 987), davantage de mystère à la belle duchesse proustienne, quand la comtesse, éditée, l'aurait détruit... Étrangeté d'un destin littéraire de Personnage...

Les mémoires féminins sont soumis à la surenchère du salon. Citons les noms de la duchesse d'Abrantès, de la princesse de Salm, de la marquise de Brocqueville, de la comtesse Guiccioli, de Mlle d'Ancillon. Le besoin d'émancipation explique ce phénomène mais c'est une émancipation raisonnable, bornée dans les limites d'un genre littéraire subalterne, peu capable de rivaliser, pensent ces messieurs, avec la haute pensée, fût-elle mondaine ! On lit enfin, dans ce volumineux *Journal* des Goncourt, une anecdote touchante qui dessine une sorte de *journal intime oral* : « Mme Daudet parle d'une vieille tante, qui couchait dans la chambre à côté d'elle et qui, tous les soirs, racontait au portrait de son mari défunt depuis des années toute sa journée » (III, 1164).

CRIS ET CHUCHOTEMENTS DE L'HOMME PARTICULIER

L'habitude est donc prise de « publier [s]a vie » selon l'expression du criminel Anthelme Collet, condamné aux galères, et dont l'autobiographie paraît en 1836, la même année que celle, plus retorse, de l'escroc Lacenaire qui lui fait de l'ombre. Près de dix ans plus tôt, les *Mémoires* de Vidocq enflamment une société qui apprend, scandalisée, à désacraliser l'écrit publié et donc à inscrire le témoignage vécu dans la sphère de l'édition, à défaut de lui reconnaître une appartenance, même lointaine, à la littérature. Ces hommes qui, parce qu'ils résistent à la loi, offrent à lire l'intérêt de leur vie, donnent au lecteur troublé l'occasion de légitimer la part exhibitionniste de tout auteur. Il ne s'agit plus du simple « Qu'ai-je été ? Que suis-je ? » qui ouvre la *Vie de Henry Brulard*, mais, pour ces autobiographes d'un seul livre, d'anticiper, de deviner, d'inclure la réception de leur parole publiée. Ils

ajoutent aux deux interrogations stendhaliennes celle-ci : Suis-je fidèle à mon image ?

L'égotisme consiste pour Stendhal en une pensée affirmée : dans la mesure où l'on ne peut vraiment connaître que soi-même, consacrer toute son énergie à le faire devient une nécessité radicale, une passion constante, un but élevé. Sa démarche est plus celle d'un diariste maniaque centré sur sa sensibilité que celle de l'autobiographe-architecte. Sinueuse, fantasque, mystérieuse, l'autobiographie stendhalienne est à l'image de son auteur. Elle connaît quelques répugnances à se couler dans un moule qui commence d'être connu. On lit sur la première page du second volume du manuscrit d'*Henry Brulard* l'embarras de Beyle à définir ces textes sans lecteur. Il parle de « roman moral », à mi-chemin donc entre fiction et vérité. On remarque aussi que cette autobiographie omet le récit de sa naissance pour ne pas évoquer, sans doute, une mère qui manque (elle meurt alors qu'il a sept ans) ; de même les *Souvenirs d'égotisme* créent de singuliers blancs : « Je craignais de déflorer les moments heureux que j'ai rencontrés, en les décrivant, en les atomisant. Or c'est ce que je ne ferai point, je sauterai le bonheur » (Pléiade, p. 1428). Si le malheur et le bonheur des faits sont escamotés, que reste-t-il à dire ? Stendhal semble se satisfaire de l'émergence du souvenir, des pans de fresque qu'il aime conserver et, archéologue de lui-même, décrypter avec soin.

Éloigné de la sphère littéraire, Max Nordau, médecin psychiatre, mais aussi, à ses heures, journaliste et critique théâtral, s'empare du terme stendhalien pour faire de l'*égotisme* un symptôme de dégénérescence mentale. Dans plusieurs de ses ouvrages aux thèses matérialistes, traduits de l'allemand entre 1880 et 1890, il s'attaque tour à tour à Baudelaire, à Verlaine, aux Parnassiens, mais aussi aux écrivains réalistes, tous victimes de ce mal français fin de siècle où il voit une grave épidémie intellectuelle. Les imprécations fantaisistes de Nordau s'appuient, bien entendu, sur une haute idée de l'Art que les égotistes dégénérés trahissent, et se place dans le grand débat français des années 1880 sur l'entrée dans le domaine romanesque et critique de la « psychologie ». On lira pour s'en convaincre les *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget, qui se fit vite une réputation d'analyste dangereusement perspicace. Dumas fils eut un jour cette boutade : « Vous me faites l'effet d'un homme à qui je demande l'heure, qui tire sa montre et la casse devant moi, pour me montrer comment marche le ressort » (A. Maurois, *Les Trois Dumas*, « Bouquins », p. 1248).

Nordau n'aurait pu vilipender les *Mémoires* d'Alexandre Dumas père. Non seulement parce qu'ils sont loin d'illustrer un décadentisme pathologique, mais surtout parce que ce rude assemblage de faits laisse souvent la simple analyse en suspens. On peut raisonnablement croire qu'on connaît mieux Dumas, ses ambitions, son espièglerie, ses complexes, dans le portrait caché qu'il fait de soi dans *Georges* (1843), roman de la première partie de sa carrière, tout entier centré sur les difficultés à revendiquer l'orgueil du métissage. Il montre combien ce « complexe du mulâtre » a besoin d'un masque romanesque pour se dire. Si nous lisons avec attention *Mes mémoires*, nous constatons avec étonnement que Dumas se fait d'une extrême discrétion sur son ascendance noire.

Le sujet autobiographique par excellence pourrait bien être ce rapport à l'apparence que Dumas a esquivé dans les textes où logiquement on l'attendait. Deux témoignages de la fin du siècle paraissent, de ce point de vue, emblématiques : *Mes Souvenirs* d'Herculine « Alexina » « Abel » Barbin (1868) et le *Journal* de l'abbé Mugnier (1879-1939). Le lecteur plonge, avec le premier d'entre eux, dans la souffrance la plus pure, la plus éloignée du goût de provoquer. Autobiographie de l'hermaphrodisme, à la fois cri du cœur et cri du corps profondément blessé, ces pages furent publiées à la mort du « sujet » dans le strict cadre médical par A. Tardieu (*Question médico-légale de l'identité dans les rapports avec les vices de conformation des organes sexuels,* 1874). Michel Foucault, en les publiant dans sa collection « Les vies parallèles » (Gallimard, 1978), les sortit de ce contexte réducteur, mais en apportant en annexes toutes les pièces du dossier. Déroulée du tout jeune âge au suicide, à vingt-cinq ans, comme un livre d'images effarées, cette vie est marquée par la solitude la plus désespérée : « J'ai beaucoup souffert, et j'ai souffert seul ! seul ! abandonné de tous ! Ma place n'était pas marquée dans ce monde qui me fuyait, qui m'avait maudit. Pas un être vivant ne devait s'associer à cette immense douleur au sortir de l'enfance, à cet âge où tout est beau, parce que tout est jeune et brillant d'avenir » (p. 9). Nous sommes en face de la plainte la plus humaine, celle qui se dit sans artifices, hormis ceux des accords grammaticaux qui ne manquent pas de faire jouer à l'auteur un jeu cruel : jongler avec des adjectifs masculins et féminins tour à tour, rappelant sans cesse l'anormalité qui s'expose, avec la lourdeur d'une délicatesse. Autobiographie aux multiples identités de surface, le texte se pare de prénoms tous déficients (Herculine, Alexina, Abel), et en invente un quatrième, plus fictionnel sans doute : Foucault avoue qu'il ne sait pas si le prénom Camille, ambisexué, n'a pas été inventé par le seul détenteur – et censeur – du manuscrit, le médecin instructeur de ce « cas ». Faire partager l'expérience de l'incompréhension, de la douleur, de la lutte, tel est le but de bien des instincts d'autobiographes, mais aussi, note Herculine Barbin, de ces écrivains avides d'histoires étranges et inédites qu'on peut lire dans les romans-feuilletons : « Si j'écrivais un roman, je pourrais, en les interrogeant [mes souvenirs], fournir des pages les plus dramatiques, les plus saisissantes qu'aient jamais créées un Alexandre Dumas, un Paul Féval !!! Ma plume ne peut se mesurer à celle de ces géants du drame. Et ensuite on se souviendra que j'écris mon histoire, c'est-à-dire une série d'aventures auxquelles se trouvent mêlés des noms trop honorables pour que j'ose faire connaître le rôle involontaire qu'ils y ont joué » (p. 44). Dans la cassure de la phrase, dans l'hésitation entre soumission et révolte, on lit une identité sans cesse confrontée au regard d'autrui et qui ne peut s'exprimer que par l'exclamation (ce signe de ponctuation fortement répété, comme de vifs gémissements de condamné). L'humour, volontaire ? involontaire ? se charge de tracer un destin, dès l'*incipit* : « La petite ville de L. où je suis *née* possédait et possède encore un hospice civil et militaire. Une partie de ce vaste établissement était affectée spécialement au traitement des malades *des deux sexes* [...] » (*née* est souligné par H. Barbin, *des deux sexes* par nous). Tout se trouve dans cette mise en place : la maladie, la dualité, l'enfermement à la fois dans l'amplitude des problèmes à venir et dans l'étroitesse de la cité dont l'abréviation est elle-même parlante. Prédétermination qu'Herculine Barbin peut difficilement appréhender, en tant qu'auteur, et qui oppose toute sa rudesse aux derniers mots du récit

qui sont comme un élan vers les espoirs d'une mort heureuse : « [...] cette soif de l'inconnu, si naturelle à l'homme » (p. 128). C'est-à-dire l'homme universel, asexué, sans histoire, impossible à biographer.

Le *Journal* de l'abbé Mugnier ne ressemble pas à celui d'un ecclésiastique. Ce confesseur des gens de lettres de la Belle Époque est poursuivi par le virus de la littérature et par celui du confessionnal. En enchevêtrant les deux, il note chaque jour les faits et les sentiments que lui inspire le monde. Le prêtre se penche pour écouter, recueille, alimente une réflexion, dîne où l'on disserte, disserte où l'on dîne, et grossit son journal de quantité d'anecdotes religieuses et païennes savamment mêlées. « J'ai vécu de la vie des autres plus que de la mienne propre. Je suis né parasite. Mais parasite, ne le suis-je pas plutôt devenu par défiance de moi et parce qu'autrui m'impressionnait ? J'étais cependant capable de développer mon petit moi » (Mercure de France, p. 477). Dans ce va-et-vient de conscience, Mugnier résume la pente de son âme : plaire, donner, recevoir, écrire, se dénigrer doucement, et recommencer. S'il est auteur, il est celui de la conversion de Huysmans au catholicisme. Bien avant Maritain, il a Dieu à la bouche, mais aussi des valeurs. Il ne comprend pas cette haine des Juifs qu'il sent partout monter. Il traite Nietzsche de grand poète avorté, ce qui signifie qu'il l'a lu. Et déclare tout net qu'il n'a jamais ouvert l'*Imitation de Jésus-Christ !* Cet esprit mondain et charitable tient sa place tout en fustigeant sa hiérarchie : « Tout me fatigue, écrit-il, hormis l'exercice de ma liberté » (p. 131). Ce grand brassage de lieux et de noms, plus brutal dans sa forme que le journal des Goncourt, a une fonction identique : retracer la vie littéraire d'une époque par le plein exercice d'un affranchissement, d'un art de la réaction.

Jules Renard est un diariste à la fois atypique et commun. Il lit les Goncourt, les trouve passionnants, estime qu'il fréquente un milieu non moins artiste qu'eux, et se lance dans la narration continue de chaque jour. Lui aussi s'intéresse au style et, en pleine période décadente, écrit pour retrouver le naturel cher à sa disposition d'esprit. Il aborde les êtres et les choses avec une curiosité d'observateur qui aime transcrire. Certes une phrase comme celle-ci : « J'aime les hommes plus ou moins selon que j'en tire plus ou moins de notes » (Pléiade, p. 48) peut faire penser au parasitisme de l'abbé Mugnier, mais s'il note, c'est pour s'éparpiller en brièvetés. La forme aphoristique de son journal, gage de simplicité, étendard du mot juste, rejoint Joubert ou annonce Cioran. Pourtant Renard est grincheux sans être moraliste, et assez désenchanté pour n'en point faire carrière. La désillusion lui sert de certitude et, malgré une belle affirmation, « Je plante des souvenirs » (p. 670), aussi horticole que poétique, nous sentons que cette action revendiquée aboutit à un malaise : « Dégoût du métier littéraire, de la vie faussée selon la règle écrite, de la vérité remise au point pour le lecteur » (p. 1073).

Mme Renard fut une Mme Michelet plus opiniâtre car plus exposée, donc destructrice de la vraie liberté du diariste, celle de se livrer journellement à la joie de se répandre. D'après Paul Léautaud, qui tenait la confidence du journaliste Léon Deffoux, « Jules Renard avait, en dehors de son ménage, deux ou trois liaisons. Il avait tout noté dans son journal, même les rendez-vous, avec tous les détails, même les plus vifs, de ses plaisirs amoureux... » (cité in *Magazine Littéraire*, avril 1988, p. 35). Il fallut donc pour l'épouse littérairement trahie retrancher et détruire. C'est dire

que le texte privé est avant tout un texte dangereux. Stendhal, libre et sans foyer qu'il fut, se voit contraint de noter dans le sien : « J'ai couru un grand danger ce matin : Brichard a lu le commencement de ce journal, heureusement pas jusqu'au bas de la première page » (éd. cit., p. 864).

En 1887, on vend huit mille exemplaires du *Journal* de Marie Bashkirtseff. Un record. Les jeunes filles se retrouvent dans les agacements têtus de cette femme-enfant, peintre, musicienne et poète, morte de la phtisie à vingt-quatre ans. Son témoignage comporte quatre-vingt-quatre cahiers que la première publication, et une mère abusive, ont expurgés des passages les plus incisifs. Cette même année 1887, le romancier Pierre Louÿs commence un journal d'adolescent qui a la particularité d'avoir été repris et annoté en marge par l'auteur, quelques mois après la rédaction ou bien des années plus tard (1897 ou 1918 par exemple). Louÿs joue sur le décalage des réactions, des préoccupations et des tons et produit, de ce fait, un texte saugrenu et tendre, qui a le charme de la distance et l'aspect très vivant des essais inachevés. Il n'y a rien du « diariste » en lui, nulle obsession majeure, sinon celle de s'écrier : « On n'a pas seize ans pour rien, que diable ! Et quand, après dix mois passés au milieu d'un tas de petits idiots de collégiens, on se trouve sur le point de passer quinze jours avec une belle cousine, bien développée, et quelque peu... comme ça !... on a bien le droit d'en être heureux et de le dire, mille pétards ! » (*Mon journal*, L'École des lettres/Le Seuil, p. 41).

On peut également lire le journal (1832-1835) du jeune romantique Maurice de Guérin, mort à vingt-huit ans, intitulé le *Cahier vert*, aux élans mystiques, et dont l'exergue célèbre par sa simplicité est une exclamation de Montaigne : « Oh un ami ! » et, dans un registre plus proche de celui de Marie Bashkirtseff, le journal que tint Julie Manet de 1893 à 1899, qui propose, dissimulées parmi des notations de pur mode de vie, de très belles descriptions des tableaux de Manet, Berthe Morisot, Renoir ou Degas et des gestes créateurs qui les firent naître. Et parmi les auteurs francophones de cette époque, il convient de citer le chanoine Lionel Groulx dont le journal (1895-1911) eut un retentissement essentiel et récent au Québec, mais dont la quasi-absence de diffusion en France lui interdit d'exercer une influence quelconque sur le monde des lettres parisien, même très contemporain.

Amateur de jolies danseuses (il fut administrateur de l'Opéra de Paris et en abusa), le Dr Véron écrit une autobiographie détaillée et ennuyeuse sous le titre de *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, en six volumes. Personnage patelin et habile, vite devenu influent en tant que propriétaire de la *Revue de Paris* puis du *Constitutionnel*, il écrit motivé par le besoin de prendre une revanche sur la vie : il a le corps hideusement déformé par une syphilis latente. À l'opposé de cette volonté de chapeauter une réussite, un second Amiel, celui-là Français et ouvrier tailleur, Paul Amiel, fait comme beaucoup de ses condisciples syndicalistes le bilan de son existence en écrivant ses *Souvenirs* (1844-1913), 94 pages imprimées en 1914 à un nombre très restreint d'exemplaires. L'humilité de ces autobiographies ouvrières contraste avec la prose et la pose exemplaires des élites bourgeoises mais on s'aperçoit vite que l'héroïsme du quotidien s'applique à tous.

L'autoportrait se fait parfois très indirectement, quand l'âme souffre trop pour faire autre chose qu'écrire, comme d'un mouvement naturel de la main, des mots

insensés sur le carnet près du coude. Stéphane Mallarmé, à la mort de son fils Anatole, huit ans, glisse des confidences indirectes et aliénées sur des feuillets qui ne sont rien moins que des cris de poésie et de souffrance. Ce manuscrit étrange, déchiffré et publié sans certitude par le critique Jean-Pierre Richard en 1961, donne à lire le désarroi haché d'un cœur et d'une famille. Le *Tombeau d'Anatole*, griffonné en 1879, offre à l'événement privé une esthétique qui se situe entre l'*urgence de dire* avec des mots à soi seul retentissants – le langage habituellement poétique et travaillé de Mallarmé – et *l'absence affirmée de moyen de le dire.* Le feuillet 56, âpre, rudimentaire comme tous les autres, dit ceci : « Le père cherche – et s'arrête – l'enfant étant là, encore, comme pour ressaisir la vie – or interruption chez le père – et la mère apparue espoirs soins – le double côté homme femme – tantôt chez union profonde l'un, chez l'autre, d'où [...] » (Le Seuil, p. 154). Ce projet avorté de mettre en poème l'épanchement sur la mort de l'enfant (et nous en lisons l'avortement !), laisse à penser que l'évolution de l'écrivain vers un exhibitionnisme toujours plus grand à la fin de ce XIX[e] siècle peut se figer devant une pudeur de père. Nous sommes si proches ici d'un non-livre que la pudeur gagne l'éditeur qui propose au lecteur non pas un document, non pas une ébauche, mais un simple « texte de manuscrit ». Le même Mallarmé semble dans l'embarras, six ans plus tard, lorsque Verlaine le prie d'écrire une brève notice autobiographique pour qu'il puisse le présenter dans son volume sur *Les Poètes maudits.* Il se plie avec gentillesse au procédé de l'autoportrait qui devient presque un *curriculum vitæ* tracé sans aucune volonté de produire des effets. « Au revoir, cher ami. Vous lirez tout ceci noté au crayon pour laisser l'air d'une de ces bonnes conversations d'amis à l'écart et sans éclat de voix, vous le parcourrez du bout des regards et y trouverez, disséminés, les quelques détails biographiques à choisir qu'on a besoin d'avoir quelque part vus véridiques » (*Autobiographie*, L'Échoppe, 1991, p. 21).

La fin du siècle atomise ce moi partout présent, partout déshabillé. *Mon cœur mis à nu* de Baudelaire a moins de force que *Les Fleurs du mal*, moins de nécessité aussi pour qui a tout avoué dans des sonnets scandaleux et hautains. Les causeries organisées par les sociétés savantes voient défiler des artistes et des techniciens de la parole au verbe tourné vers l'épanchement. On se raconte volontiers au détour d'une carrière, devant un public habitué et plus serein. Même le très sérieux Émile Littré, monument national des Lettres, se prend au jeu du « je » pour narrer les aventures de ses caisses de papiers et de documents à la rocambolesque destinée lors d'une causerie intitulée : « Comment j'ai fait mon dictionnaire » (publiée en 1880). Les préfaces de romans regorgent de détails intimes : Rachilde dans celle de son récit *À mort* dévoile, à la troisième personne il est vrai, une blessure de cœur (Catulle Mendès vient de l'éconduire). Une autre génération de diaristes se met en place dans le secret des cabinets : Maurice Barrès, Léon Bloy, Sully Prudhomme, Anatole France, Charles Du Bos, Paul Léautaud, Catherine Pozzi, Romain Rolland, Gide, tandis que Freud se penche sur une petite écriture d'enfant, celle de Marie Bonaparte dont les cinq cahiers intimes ont été tenus entre sept et dix ans et qui sera le ferment de l'analyse que l'on sait.

Mesurons le chemin parcouru. Entre un Moi souffrant que le romantisme arbore comme une maladie morale, avec son lot de mystère, d'irrationnel et de présomptions, et un Moi affiché aux devantures des libraires, dans la hâte de faire partager ou de faire découvrir des souvenirs et des angoisses, s'est glissé le retentissement. L'édition, et l'écrivain lui-même, traitent l'épanchement comme un matériau indissociable de la création littéraire. L'autobiographie se constitue comme un genre de fin de carrière ; le journal intime se forge un pouvoir inédit de représentation. La spontanéité demeure le point de convergence de ces constructions mentales. Au XXe siècle, la parole personnelle échappe au secret et à sa liberté, mais gagne l'indépendance de combiner avec plus d'intelligence l'aveu élémentaire et son désaveu rhétorique. L'écrivain de fiction se saisit des épisodes de sa vie pour faire œuvre. Le sillage de Proust est tracé. Encore faut-il préférer le Proust qui se fait narrateur de la *Recherche* à celui du célèbre Questionnaire, exercice de déclinaison de quelques goûts, avec en arrière-fond le goût de soi.

BIBLIOGRAPHIE

ALCIATORE J. C., *Stendhal et Maine de Biran*, Paris, Droz, 1954.

AMEN Ph., « Henri-Frédéric Amiel », in *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, t. II, Lausanne, Payot « Territoires », 1997.

BOWMAN F. P., « Le statut littéraire de l'autobiographie spirituelle » in *Le Statut de la littérature. Mélanges P. Bénichou*, Paris, Droz, 1982.

CABANÈS J.-L. (éd.), *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

CROUZET M., « L'expérience intimiste et l'acte d'écrire chez Stendhal, » in *Intime, intimité, intimisme*, Univ. de Lille-III, Éd. universitaires, 1976.

DIDIER B., *Stendhal autobiographe*, Paris, PUF, 1983.

GIRARD A., *Le Journal intime et la notion de personne*, Paris, PUF, 1963.

GUSDORF G., *Lignes de vie*, Paris, Odile Jacob, 1991 (t. I : *Les Écritures du moi ;* t. II : *Auto-bio-graphie*).

HOFFMANN L.-F., Préface de *Georges* d'Alexandre Dumas, Paris, Gallimard « Folio », 1974.

LEJEUNE Ph., « Autobiographie et histoire sociale au XIXe siècle », in *Individualisme et autobiographie en Occident*, Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, Éd. de l'Univ. de Bruxelles, 1983 ; *Le Moi des demoiselles, enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Le Seuil, 1993 ; *Pour l'autobiographie*, Paris, Le Seuil, 1997.

LELEU M., *Les Journaux intimes*, Paris, PUF, 1952.

LUBIN G., Avant-propos des *Œuvres autobiographiques* de George Sand, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1970.

MIRAUX J.-Ph., *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan-Université, 1996.

PACHET P., *Les Baromètres de l'âme, naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990.

ZANONE D., *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996.

AUTOBIOGRAPHIES ET MÉMOIRES composition/publication	JOURNAUX INTIMES composition/publication	ŒUVRES BÂTARDES, TEXTES ET DATES DE RÉFÉRENCE (Français et étrangers)
		Joubert, *Pensées* (1776-1824/1838)
Mathieu Molé, *Souvenirs de jeunesse* (1793-1803/1943)	Maine de Biran, *Journal* (1792-1824/1924)	
F.R. de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe* (1809-1841/1848-1850)		Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* (1794)
J.A.D. Ingres, *Notes et Pensées* (1813-1866/1870)		Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802)
		F.R. de Chateaubriand, *René* (1802)
	Stendhal, *Journal intime* (1801-1823/1888)	Étienne Pivert de Senancour, *Oberman* (1804)
	Benjamin Constant, *Journaux intimes* (1803-1816/1952)	Retour au Calendrier grégorien (1805)
	Mme de Chateaubriand, *Cahiers* (1804-1844/1887)	Marc-Antoine Jullien, *Essai sur l'emploi du temps, ou méthode qui a pour objet de bien régler l'emploi du temps* (1810)
Germaine de Staël, *Dix années d'exil* (1816/1821)	Albertine de Staël, *Journal* (1810-1811/1966)	Benjamin Constant, *Le Cahier rouge* (1811/1907)
Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1823-1892/1876-1892)	Jules Michelet, *Journal* (1820-1860/1959-1976)	Marc-Antoine Jullien, *Mémorial horaire ou thermomètre d'emploi du temps pour l'année 18...* (1813)
	Alfred de Vigny, *Journal d'un poète* (1823-1863/1867)	
Eugène François Vidocq, *Mémoires* (1828/1828)	Eugène Delacroix, *Journal* (1823-1863/1931)	Lord Byron, *Journal intime* (trad. 1830)
	Eugénie de Guérin, *Journal* (1834-1841/1855)	Ingres peint Monsieur Bertin (1832)
	Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Cahiers* (1834-1869/1876)	Duchesse d'Abrantès, *Mémoires* (1831-1835/1835)
Stendhal, *Souvenirs d'égotisme* (1832/1892)	Victor Hugo, *Moi* (1834-1882/1951)	
Pierre-François Lacenaire, *Mémoires* (1835-1836/1836)	Jules Barbey d'Aurevilly, *Memoranda* (1836-1864/1886)	Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle* (1836)

Stendhal, *Vie de Henry Brulard* (1835-36/1890)		Stendhal, *Mémoires d'un touriste* (1838)
Anthelme Collet, *Mémoires d'un condamné* (1836/1836)	H.-F. Amiel, *Journal intime* (1839-1881/1882-1994)	Talbot invente le papier photographique (1841)
A. Dumas, *Mes infortunes de garde national* (1836/1836)		Courbet peint L'Homme blessé (1844)
George Sand, *Histoire de ma vie* (1847-1855/1853-1856)	E. et J. de Goncourt, *Journal* (1851-1896/1887-1896)	Lamartine, *Raphaël, pages de la vingtième année* (1849)
Alphonse de Lamartine, *Les Confidences* (1849/1849)	Adèle Hugo, *Journal* (1852-18 54/1892)	
Proudhon, *Confessions d'un révolutionnaire* (1849/1849)	Lucile Le Verrier, *Journal* (1866-1878/1994)	George Sand, *Elle et Lui* (1859)
Alexandre Dumas, *Mes Mémoires* (1852-1854/1854)	Marie Bashkirtseff, *Journal* (1873-1884/1887)	Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Fusées* (1864/1887)
L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris* (1853/1853)	Pierre Loti, *Journal intime* (1878-1911/1925)	
	Abbé Mugnier, *Journal* (1879-1939/1985)	Théophile Gautier, *Souvenirs du romantisme* (1872)
Herculine Barbin, *Mes souvenirs* (1868/1874)	*Journal d'un morphynomane* (1880-1894/1886-1997)	Stéphane Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole* (1879/1961)
	Charles Du Bos, *Journal* (1882-1939/1946-1961)	
Princesse Mathilde, *Mémoires* (1874/1927-1928)	Pierre Loüys, *Mon journal* (1887-1888/1929)	
	Jules Renard, *Journal* (1887-1910/1925-1927)	Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* (1882-1883)
	Madeleine Rondeaux, *Carnets* (1891-1892/1977)	Stéphane Mallarmé, *Lettre à Verlaine* (1885/1924)
	Julie Manet, *Journal* (1893-1899/1979)	
	Catherine Pozzi, *Journal* (1893-1934/1987)	
	Maurice Barrès, *Mes Cahiers* (1896-1923/1929-1957)	
	Guillaume Apollinaire, *Journal intime* (1898-1918/1991)	
	Isabelle Eberhardt, *Mes Journaliers* (1900-1903/1923)	

Les correspondances au XIXe siècle

Loïc CHOTARD

Déjà importante en France au lendemain de la Révolution, la masse des échanges épistolaires ne cesse de croître au cours du XIXe siècle, grâce aux progrès de l'enseignement élémentaire et de l'acheminement du courrier : en 1847, d'après l'enquête générale menée par l'administration des Postes, 125 millions de lettres ont circulé en France. Ce chiffre global (qui n'est pourtant pas énorme, si on le rapporte à la population totale du pays) et les divers autres enseignements tirés de cette même enquête soulignent que la pratique épistolaire concerne d'abord les citadins et, parmi eux, ceux qui ont besoin des échanges postaux pour gérer leurs affaires. Cependant cette prévalence statistique de l'usage strictement utilitaire du courrier ne doit pas masquer le développement continu de la correspondance d'ordre personnel, affectif même, par laquelle la pratique épistolaire de tout le monde se charge progressivement d'un sens qui excède celui du message de la lettre. Le fait d'être capable d'écrire des lettres et d'en recevoir de son cercle de relations s'affirme donc comme un critère distinctif, qui indique l'appartenance à une élite cultivée : pour ceux qui maîtrisent le « savoir écrire », la correspondance s'instaure comme une scène où évoluent les relations humaines, où surgissent des figures de soi et d'autrui, où se définit empiriquement une ligne de démarcation entre le privé et le social, dans les méandres de l'intime et de la communication.

ASPECTS DE L'ÉPISTOLAIRE DIX-NEUVIÉMISTE

Peu à peu, au long du XIXe siècle, la lente généralisation de la pratique épistolaire fait émerger ce que les érudits appréhendent aujourd'hui comme des « écritures ordinaires ». Cette appellation vaut la peine qu'on s'y attarde. En effet, si les correspondances de cette époque se révèlent essentiellement ordinaires, c'est parce qu'elles concernent à peu près de la même manière tous ceux qui écrivent des lettres, de l'anonyme de l'histoire se confiant à un proche à la personnalité d'exception (créateur, savant, homme d'État, etc.) faisant un usage clairement introspectif, voire auto-analytique, de sa correspondance. Dans le même temps, puisque les lettres sont indissociables d'une pratique de l'écriture, elles ne manquent pas de se positionner, de façon toujours fluctuante, par rapport à ce que la littérature met en jeu au même moment. Tôt dans le siècle, d'ailleurs, Balzac s'est montré sensible à ce potentiel romanesque, non seulement des lettres, mais aussi de la pratique épistolaire : dans les *Mémoires de deux jeunes mariées* et surtout dans *Béatrix*, *Modeste*

Mignon et *Albert Savarus*, il souligne à quel point l'écriture des lettres est guettée par la fiction, se transforme elle-même en fiction pour produire une représentation où, au gré des vérités essentielles et des découvertes individuelles qui s'échangent, circulent des drames et des bonheurs qui ne seraient que des stéréotypes s'ils n'étaient réels – c'est-à-dire effectivement vécus.

Cette fascination qu'exercent les lettres comme points d'inflexion où la courbe de la réalité est traversée par la tangente de la fiction a récemment abouti à la publication de corpus épistolaires émanant de groupes familiaux sans la moindre notoriété, mais jugés représentatifs de leur société et de leur époque (*Marthe*, Le Seuil, 1982 ; *Les Lettres d'Hélène*, Hermé, 1986 ; *Le Mariage de mademoiselle de La Verne*, Perrin, 1987 ; etc.). L'intérêt que les chercheurs, mais aussi un certain grand public, ont montré pour ces publications représente sans doute le dernier stade de la réception de l'écriture épistolaire, dans la continuation logique de ce que le XIX[e] siècle a mis en place vis-à-vis d'elle : expression d'une personnalité dans et par l'écriture, recherche de l'authenticité du quotidien, inscription du drame dans la vie réelle. Ainsi, au moment où les érudits finissent par apporter la preuve (définitive et frustrante) que les *Lettres de la religieuse portugaise* sont une œuvre de fiction, on se console avec des productions épistolaires dont la véracité ne saurait être mise en question, d'indiscutables « romans vrais »...

Pour comprendre comment se constitue et ce que recouvre ce goût dix-neuviémiste de l'épistolaire, il faut se reporter à son origine, lorsque les références en la matière se situaient du côté de Mme de Sévigné, de Julie de Lespinasse ou de Voltaire. L'étude générale et exhaustive de la réception au XIX[e] siècle des grandes correspondances de l'Ancien Régime n'a pas encore été faite, malgré les travaux pionniers de Janet Altman (« The letter book as a literary institution (1539-1789) : toward a cultural history of published correspondences in France », *Yale French Studies*, n° 71, 1986) relayés par diverses mises au point de détail. À ce titre, l'exemple de Mme de Sévigné est éclairant : après des éditions partielles de ses lettres, dès la fin du XVII[e] siècle et surtout au long du XVIII[e], les premières années du XIX[e] sont marquées par une multiplication très significative des éditions générales (Vauxcelles, 1801 ; Grouvelle, 1806 ; Monmerqué, 1818-1819 ; Campenon, 1822 ; Nodier, 1835 ; Regnier, 1862-1867), qui reproduisent les jugements académiques de La Harpe et de Suard faisant de l'épistolière une espèce d'institutrice en matière de naturel, de sensibilité et de goût.

Se met ainsi en place, avec plus ou moins de naïveté, réelle ou affectée, une équation entre la simplicité requise par l'expression épistolaire (depuis Sénèque, on répète qu'une lettre doit n'être rien de plus que la continuation par écrit d'une conversation intime) et la sincérité qui en doit découler ; par conséquent, la lettre est perçue comme un gage d'authenticité, un révélateur aussi bien de la personnalité que du milieu et de l'époque de celui qui écrit. On le voit, cet usage de l'épistolaire, formé à la lecture des grandes correspondances des siècles précédents, apparaît clairement indissociable de l'émergence des méthodes critiques de Sainte-Beuve et de Taine : le regard biographique et historique précède dès lors les considérations stylistiques ou psychologiques.

De tous ceux qui ont réfléchi sur la fascination exercée par le document épistolaire, sur son office de preuve, les frères Goncourt sont certainement parmi les plus exigeants, puisqu'ils aboutissent à une esquisse de théorie ; dans la préface de leurs *Portraits intimes du dix-huitième siècle* (1856), ils ont en effet cherché à synthétiser les diverses approches de l'épistolaire pour fonder et développer un nouveau mode de recherche historique qu'ils souhaitent appeler, avec la plus extrême simplicité et la plus haute ambition, l'« histoire humaine » : « Mais où chercher les sources nouvelles d'une telle histoire ? Où la surprendre, où l'écouter, où la confesser ? Où découvrir les images privées ? Où reprendre la vie psychique, où retrouver le for intérieur, où ressaisir l'humanité de ces morts ? Dans ce rien méprisé par l'histoire des temps passés, dans ce rien, chiffon, poussière, jouet du vent ! – la lettre autographe. »

Cet enthousiasme vibrant a pourtant son envers : l'écueil de l'insignifiance. Les Goncourt eux-mêmes l'ont ressenti, lorsqu'ils constatent l'inflation redoutable des sources pour ceux qui se chargeront d'écrire l'« histoire humaine » du XIX[e] siècle : s'ils définissent la lettre comme un « silence qui dit tout », c'est dans la mesure où elle est une trace fragile échappée d'un naufrage ; mais, lorsqu'elle se présente sous formes de liasses compactes préparées pour les historiens à venir dans des collections ou des fonds d'archives institutionnalisés, la perspective change, au point que la lettre disparaît en tant que document ou texte, pour n'être plus qu'un bavard fétiche.

Cette réserve se révèle cependant indissociable de l'engouement que suscitent les correspondances : celui-ci trouve en effet une part de son origine dans la banalité même de la lettre, qui rapproche du lecteur l'épistolier éloigné dans le temps ou dans la société. C'est le principe d'égalité de l'« écriture ordinaire » qui agit ici, identique à ce que Baudelaire a décelé dans le goût du public du second Empire pour les biographies : la lettre révèle que tout le monde, en tous lieux et toutes époques, s'agite dans les mêmes préoccupations quotidiennes.

Ainsi s'explique que, dans le même temps, la banalité de la lettre soit brandie par les contempteurs de l'épistolaire, parce qu'ils craignent l'effet réducteur de la publication des lettres intimes. On redoute que l'édition de la correspondance d'un grand homme n'attire inutilement l'attention non seulement sur le quotidien de son existence, mais sur ses éventuelles mesquineries, faisant affleurer un visage grimaçant sous le masque impeccable de la personnalité publique ; on prétend donc que la lettre ne peut rien apprendre sur l'œuvre, puisqu'elle ne dépasse pas la contingence biographique. On le voit : c'est tout l'enjeu du *Contre Sainte-Beuve* proustien qui est déjà inscrit, au long du XIX[e] siècle, dans l'attraction-répulsion qu'exercent les correspondances.

Mais, précisément, au-delà de cet aspect contradictoire de l'épiphanie de l'ordinaire, ce qui importe le plus c'est le postulat unique qui rassemble ces deux points de vue opposés : pour le lecteur du XIX[e] siècle, les lettres constituent un espace littéraire où se révèle, sinon la vérité, du moins une vérité ; chaque correspondance produit sa vérité. Qu'on les approuve ou qu'on les condamne, qu'on les encourage ou qu'on les interdise, les corpus épistolaires sont dès lors inséparables d'un enjeu moral, dans la mesure où ils se constituent toujours en pièces à conviction pour le tribunal de la postérité.

Quand disparaît un contemporain illustre, un débat s'ouvre donc immanquablement : faut-il réunir ses lettres et les livrer aux lecteurs désireux de poursuivre, au-delà de la mort, leur commerce avec le grand homme ? Publier une correspondance, c'est toujours mettre à nu celui qui vient de descendre au tombeau – or le mettre à nu, c'est aussi bien désirer l'héroïser dans une posture hautement symbolique que courir le risque de l'exposer au ridicule ou simplement à la déception... Ainsi, lorsque Michel Lévy fait paraître, en 1855, la *Correspondance* de Stendhal (avec une préface de Mérimée), nombreux sont ceux qui le regrettent ; Barbey d'Aurevilly, en particulier, souligne le hiatus désagréable entre l'univers romanesque de l'auteur de *La Chartreuse de Parme* et le ton de ses lettres d'amour : « En les lisant, on est surtout frappé par la sécheresse d'expression d'une âme pourtant passionnée, et on sent presque douloureusement dans ces pages le tort immense que fait même à la sensibilité d'un homme le malheur d'avoir, sur les grands problèmes de la vie, pensé faux ! » (*Le Pays*, 18 juillet 1856). Paradoxe intéressant et exemplaire : la vérité révélée par les lettres de Stendhal, c'est la fausseté de sa vie morale...

Pourtant, au tout premier rang de la liste des grands hommes dont on a publié la correspondance peu après leur mort, on relève les noms de Paul-Louis Courier, Béranger, Lamennais, Proudhon – ce sont là des polémistes, des personnalités controversées de leur vivant, dont les partisans se rassemblent pour continuer la lutte et prolonger artificiellement les combats, en donnant d'eux, dans leur destinée posthume, une représentation épistolaire, plus ou moins intime, dont la vérité définitive doit constituer un argument imparable.

C'est assez dire combien, au XIXe siècle, l'enjeu moral du regard porté sur l'épistolier fait que le regard porté sur l'épistolaire est biaisé, comme en témoignent toutes les précautions prises au moment de l'édition des correspondances : la lettre est publiée en tant que gage de vérité, mais elle est très exceptionnellement publiée dans sa vérité épistolaire. Bien intentionnés (la plupart du temps), les éditeurs de correspondances du XIXe siècle recourent quasi systématiquement à la censure, à la prétérition, à l'enjolivement. Le texte épistolaire n'est pas appréhendé dans sa réalité ordinaire, avec ses écarts de langage et de pensée ; l'édition même le constitue en un discours autobiographique, pour ainsi dire continu, puisqu'on supprime souvent les signatures au bas des lettres pour qu'elles s'enchaînent plus aisément. Ce faisant, on agit comme si chaque épistolier avait eu conscience de s'adresser à la postérité et de l'entretenir de lui-même en écrivant à ses divers correspondants, dont (évidemment) la parole est gommée, puisque les éditions proposées sont univoques, et dont le nom même est parfois occulté, comme ce fut le cas avec la *Correspondance* adressée par Balzac à Mme Hanska, longtemps connue sous le titre de *Lettres à l'Étrangère*.

Ce souci de discrétion et de correction répondait sans doute à l'attente de lecteurs qui ne pouvaient assimiler l'intime que sous une forme apparentée aux formes littéraires en cours, le journal, le roman autobiographique, la confession, etc. On comprend donc la raison pour laquelle ce n'est finalement qu'au XXe siècle, lorsque les érudits ont remplacé les proches de l'épistolier dans la préparation des éditions de correspondances, lorsqu'on a pu lire des textes édités et annotés avec scrupule, que les corpus épistolaires du XIXe siècle ont commencé à être appréhendés de façon rigoureuse, dans leur diversité psychologique et sociale, littéraire et histori-

que. L'édition de la *Correspondance* de Sainte-Beuve entreprise par Jean Bonnerot dans l'entre-deux-guerres, puis le rassemblement de celle de George Sand par Georges Lubin, ont constitué et constituent encore des points de repère méthodologiques, qui ont rendu possible notre approche contemporaine des correspondances dix-neuviémistes.

LES GRANDS CORPUS ÉPISTOLAIRES

Il n'existe pas de bibliographie générale, ni même de guide succinct, des éditions de correspondances du XIXe siècle. Cette lacune est d'autant plus regrettable que la seconde moitié du XXe siècle a vu la mise en chantier et la réalisation de nombreux et remarquables travaux sur les corpus épistolaires dix-neuviémistes : sont en effet actuellement rassemblées les *Correspondances* de Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Mérimée, Sand, Sainte-Beuve, Lamennais, Nerval, Baudelaire, Fromentin, Barbey d'Aurevilly, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Zola ; des publications totalement renouvelées sont en cours concernant Mme de Staël, Nodier, Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, Cousin, Gautier, Flaubert, Tocqueville, Goncourt, Quinet, Michelet, Renan, Villiers de l'Isle-Adam, Goncourt, Laforgue, Huysmans, Mirbeau ; parmi les rares auteurs de premier plan dont les lettres attendent encore une édition générale, on relève Dumas, Verlaine, Maupassant, Daudet, Labiche, Vallès ou Bloy, pour lesquels on dispose cependant d'utiles publications partielles. Cet inventaire plus que sommaire (auquel il faudrait ajouter les peintres, les musiciens, les hommes d'État dont on réunit également la correspondance : Ingres, Delacroix, Courbet, Berlioz, Chabrier, Bizet, Debussy, Guizot, Gambetta, Jaurès, etc.) représente des dizaines de milliers de lettres publiées et annotées, chacune apportant son lot de précisions biographiques ou historiques, faisant intervenir d'innombrables personnages extérieurs (si bien que les index de correspondants finissent par constituer un irremplaçable dictionnaire biographique du XIXe siècle) – c'est là une banque de données dont l'accès, encore difficile aujourd'hui (éditions monumentales fort coûteuses, encombrantes et d'un maniement parfois complexe), devrait se trouver grandement favorisé dans les décennies à venir par la systématisation du recours à l'électronique.

La mise en réseaux informatisés des textes épistolaires paraît en effet s'imposer pour le rassemblement, la consultation et l'exploitation de documents émanant eux-mêmes de réseaux de sociabilité. Car telle est sans doute la leçon majeure qu'il faut retenir des récentes avancées méthodologiques en matière d'édition de corpus épistolaires : une lettre n'est pas un discours clamé dans le désert, elle n'est pas un monologue autiste ; au contraire, elle vaut avant tout par ce qu'elle révèle de relations humaines, établies ou espérées, entre l'épistolier et son correspondant d'abord, mais aussi entre tous ceux qu'elle concerne de près ou de loin. Cela signifie, entre autres choses, qu'une missive est inséparable de sa réponse, et même souvent d'un groupe de documents, épistolaires ou non ; de là la nécessité d'éditions polyphoniques, qui laissent entendre toutes les voix du concert épistolaire.

Une telle démarche se révèle impérative vis-à-vis de figures comme celles de Mme de Staël ou Chateaubriand, dont les *Correspondances* rappellent sans cesse l'importance stratégique de l'échange épistolaire dans la circulation des idées et la constitution des zones d'influence : on ne saurait comprendre Coppet ou l'Abbaye-aux-Bois sans lire toutes les lettres où se dévoile l'extrême intrication de l'intellectuel et de l'affectif, du trivial et du spirituel. On pourrait en dire tout autant à propos de Sainte-Beuve, Sand et Mérimée : leurs *Correspondances générales*, particulièrement ramifiées et volumineuses, constituent d'extraordinaires chroniques où se trouve finalement inscrite, dans sa diversité quotidienne, l'histoire d'un demi-siècle de passions françaises, de la Restauration à la IIIe République.

Ainsi s'explique notamment que l'histoire littéraire du XIXe siècle ait dû être largement révisée à partir du moment où furent connues les lettres échangées par les auteurs et leurs éditeurs, dès que l'on put évaluer, documents en main, l'évolution du statut moral et social de l'écrivain, les liaisons intimes entre mode de création et mode de publication, les enjeux économiques de la production littéraire ; à cela s'ajoutent des précisions qui remettent parfois en cause des constructions biographiques hâtives : une lettre de Musset à son éditeur Buloz a ainsi révélé que *Lorenzaccio* était achevé avant le départ de son auteur pour l'Italie et que ce n'était donc pas au cours de ce voyage en compagnie de George Sand que le drame avait été conçu.

Cette conception plurielle de la relation épistolaire met en particulier l'accent sur l'importance de dialogues privilégiés au sein des *Correspondances générales.* Si en effet un épistolier est amené à s'adresser à une multitude de personnages épisodiques, nouant avec eux des relations plus ou moins profondes, il n'est pas rare qu'il distingue parmi ses intimes un correspondant d'élection auquel il se livrera plus qu'à aucun autre. Ces confidences épistolaires sont notamment très précieuses si elles accompagnent le moment crucial où le futur écrivain construit sa personnalité littéraire, se projetant lui-même dans l'écriture par le truchement épistolaire : les lettres de Stendhal et de Balzac à leur sœur respective, celles de Barbey d'Aurevilly à Trebutien ou de Zola à son ami d'enfance Cézanne, constituent à ce titre un ensemble passionnant de témoignages sur le « devenir écrivain » au XIXe siècle.

Autres dialogues évidemment poignants : les lettres d'amour qui accompagnent, du coup de foudre au déchirement, chaque étape de la relation à l'autre. Les correspondances amoureuses d'Alfred de Musset et George Sand, de Victor Hugo et Juliette Drouet, d'Alfred de Vigny et Marie Dorval, d'Arthur Rimbaud et Paul Verlaine, sont justement célèbres, non seulement à cause de ce qu'elles révèlent de chacune des existences singulières concernées, mais aussi parce qu'elles permettent d'élaborer une phénoménologie (pour ainsi dire) de la passion romantique, indissociable de son expression épistolaire, souvent torrentielle, le sentiment s'exacerbant dans la distance que la lettre ne compense jamais.

Malheureusement, il arrive souvent que ces duos épistolaires soient parvenus incomplets et même qu'il manque toutes les réponses du confident. Dès lors, la tentation est plus forte que jamais de lire les lettres comme un immense appel où s'exprime inlassablement une conscience presque toujours malheureuse, insatisfaite de soi. C'est le cas des lettres de Musset à sa « marraine », Mme Jaubert ; de celles de Nerval à son père ou de Baudelaire à sa mère, où se lit un perpétuel souci de

se justifier ; de celles de Rimbaud écrivant d'Afrique aux siens, comme s'il avait tout oublié de la vie littéraire. Pareillement, les quelque quatre cent cinquante lettres, souvent très développées, que Balzac adresse à Mme Hanska, de 1832 à 1848, finissent par constituer une espèce de journal intime adressé à la bien-aimée lointaine : c'est, en marge de *La Comédie humaine*, « le plus long des romans balzaciens » (Roger Pierrot).

D'une certaine manière, ces dialogues déconstruits mettent finalement en évidence l'essentielle solitude de l'épistolier, au cœur même de la relation épistolaire : on s'adresse toujours à celui (ou à celle) qui n'est pas là. Parce que chaque lettre est, selon la belle définition de Vigny (qui s'y connaissait en matière de solitude), « un pont jeté sur l'absence », elle met l'épistolier en face d'un manque qu'il faut combler, elle lui renvoie de lui-même une image d'enfermement qu'il essaie de détruire en travaillant à sa propre libération. Voici donc Flaubert, reclus volontaire à Croisset, qui raconte à Louise Colet ou à quelque autre ami le chantier terriblement laborieux de ses romans ; voici aussi Rimbaud, étouffant à Charleville, qui calligraphie pour Demeny et Izambard les célèbres lettres dites « du voyant » ; voici encore Zola, révolté par l'injustice faite à Dreyfus, qui adresse son « J'accuse... ! » sous forme de lettre ouverte au président de la République ; chacun d'eux se dresse et brandit une lettre pour donner, dans la fureur du combat quotidien, un signe de vie, le signe d'une vie digne, d'une « vraie vie », toujours « ailleurs », mais qui peut être rapprochée par la relation épistolaire.

Ainsi, du corpus le plus démesuré (où ne manque pas un seul billet insignifiant) à la lettre la plus singulière, l'écriture épistolaire, telle qu'elle se laisse appréhender aujourd'hui, participe clairement de l'actuel retour vers le sujet : au-delà de la vérité du vécu que le XIX[e] siècle a voulu y déceler, au-delà de son éventuelle richesse documentaire et de ses potentielles qualités littéraires, la lettre s'impose désormais dans sa simplicité âprement reconquise, comme le signe écrit d'une vie – en cela, elle est « bio-graphie ».

BIBLIOGRAPHIE

AMBRIÈRE M., CHOTARD L., *Nouvelles approches de l'épistolaire. Lettres d'artistes. Archives et Correspondances* (colloque de la Sorbonne, décembre 1993), Paris, Champion, 1996.

BOSSIS M., PORTER Ch. (éd.), *L'Épistolarité à travers les siècles* (Cerisy-la-Salle, juillet 1987), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990.

BOSSIS M. (éd.), *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social* (colloque de Paris, décembre 1992), Kimé, 1994.

CHARTIER R. (dir.), *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIX[e] siècle*, Paris, Fayard, 1991.

DIAZ J.-L. (dir.), « J'ai toujours aimé les correspondances... », *Romantisme*, n° 90, 1995.

HAROCHE-BOUZINAC G., *L'Épistolaire*, Paris, Hachette, 1995.

L'autobiographie et les écrits personnels au XXe siècle

Jacques Lecarme

ANDRÉ GIDE OU LE TOURNANT DÉCISIF

Il est probable que le moment décisif de la pratique autobiographique se situe dans les années de la Grande Guerre, quand André Gide prend la décision d'écrire ses mémoires, qui n'ont pas encore reçu le titre, évangélique et dostoïevskien sous lequel on les connaîtra : *Si le grain ne meurt.* Il vaudrait mieux parler de confessions, au sens augustinien de professions de foi. Bouleversé par la condamnation et la déchéance d'Oscar Wilde, troublé par les imprécations de Claudel qui a fini par comprendre ce qu'est l'objet de désir pour le héros des *Caves du Vatican* et pour son auteur, acculé aux aveux, Gide entend, pour la première fois dans la littérature française, raconter en son propre nom la genèse de son homosexualité (il préfère parler de pédérastie) et, en homme pour qui la littérature constitue la valeur suprême, il narrera simultanément sa vocation et ses apprentissages d'écrivain. C'est en mars 1916 que Gide mentionne pour la première fois : « écrit hier quelques pages de Mémoires. » Mais cette rédaction minime lui paraît moins importante que ses exercices pianistiques du *Clavecin bien tempéré.* Trois jours plus tard, il reprend la rédaction de ses « souvenirs d'enfance », mais s'exaspère d'avoir six fois récrit « les promenades au Luxembourg » sans résultat concluant. La septième fois sera la bonne ! Mais, s'agissant d'un genre réputé spontané, Gide se désole de ses hésitations de plume. La résolution semble cette fois prise : car le mémorialiste a « acheté trois grands carnets longs, de format bizarre, pour y coucher [ses] souvenirs ». Mais assez vite Gide se remet à pousser des gémissements analogues à ceux que poussait Flaubert en écrivant *Madame Bovary* : « Ce n'est pas tant le doute et l'inconfiance en moi qui m'arrêtent, qu'une sorte de dégoût, de haine, de mépris sans nom pour tout ce que j'écris, pour tout ce que j'étais, tout ce que je suis. Vraiment, en poursuivant la rédaction de ces Mémoires, je fais œuvre de macération. »

L'image de la macération n'est pas déplacée quand il s'agit de l'élaboration de la matière vivante et vécue. Mais il vaut mieux, quand on se voit au miroir des années enfuies, se détester que s'aimer. Le narcissisme et la complaisance sont réduits, sinon abolis. Et le rédacteur n'invente-t-il pas ici la première autobiographie inspirée par la répulsion ou le mépris envers soi-même ? Un narrateur qui éprouve du dégoût pour l'enfant qu'il a été, voilà ce qu'on ne trouverait ni dans *Le Petit Ami* de Léautaud, ni dans *Le Roman d'un enfant* de Loti, mais que l'on retrouvera dans *Mort à crédit* de Céline, dans *État civil* de Drieu La Rochelle, dans *Sylvia* de Berl, dans *Les Mots* de Sartre. Sur ce point, Gide ne suit pas Jean-Jacques Rousseau,

mais renoue plutôt avec la défiance glacée dont jouait Benjamin Constant dans *Le Cahier rouge.*

Les humeurs les plus noires assaillent l'autobiographe et l'incitent à l'abandon. Au lieu du primesautier, de « l'écrit au courant de la plume », il dénonce dans sa rédaction du « concerté, subtil, sec, élégant, fané ». Cette résistance du vécu à l'écriture est sans doute une expérience désagréable, mais elle va produire du neuf. Il n'est pas bon de maîtriser trop bien le texte autobiographique.

Gide écarte, comme titre, *Mémoires, Souvenirs, Confessions,* hésitant entre un *Et ego* restrictif et un *Si le grain ne meurt* peut-être tendancieux, mais plus ouvert (*Journal,* p. 612). Mais, en janvier 1918, après une lecture à haute voix comme il les aime, il se désole : « La comparaison que j'en faisais avec les pages du merveilleux livre de Proust, que je relisais d'autre part, achevait de m'accabler... » (p. 644). En 1921, alors que va commencer la prépublication secrète de *Si le grain ne meurt,* Proust dissuade Gide de prendre la position autobiographique : « Vous pouvez tout raconter, mais à condition de ne jamais dire : Je. » La conversation aura roulé essentiellement sur l'homosexualité, que les deux pratiquants nomment uranisme. Car Proust et Gide divergent totalement sur le traitement littéraire de leurs homosexualités. Proust la décrira sur d'autres personnages que le protagoniste, et Gide s'indignera de la voir reniée ou tenue à distance par Proust. Il aurait dû comprendre que le « Je » du narrateur n'est pas le « Je » de Marcel Proust, et qu'aucun roman ne peut comporter aveux ou professions de foi.

Aucun lecteur de *L'immoraliste* – et pas Paul Bourget, en particulier – ne pouvait décider si l'auteur et son protagoniste Michel étaient ou non « pédérastes ». Claudel s'y était trompé assez longtemps. Gide, lui-même, dans *La Porte étroite,* si proche pourtant de son expérience vécue, ne donnait aucune espèce d'indication sur ses comportements propres. Pour *Les Faux-Monnayeurs,* que Gide va publier en 1925, seuls les lecteurs pressés et abusés peuvent déduire les mœurs de l'auteur de celles du protagoniste Édouard. Leur excuse consiste dans l'usage qui est fait alors de la notion de « roman autobiographique », à peu près synonyme de l'autobiographie dans la terminologie confuse de Thibaudet. En revanche, Gide a choisi la voie que jamais Proust n'a envisagée : écrire en son propre nom et en son nom propre, accepter les références de l'histoire et de la géographie, si contingentes fussent-elles, énumérer tous ces instants d'une vie où le sujet balance entre la révolte et la dépression, convaincu que ce n'est pas là une vie, s'infliger des confessions rigoureuses sur tous les domaines interdits par la pudeur et par la bienséance, s'approprier sa différence, et cela d'autant plus que les autres y voient une anomalie, et même une tare. Gide est mû par le sentiment d'appartenance à une communauté qui n'a pas trouvé encore son grand témoin, puisqu'un Oscar Wilde, un Marcel Proust écrivent dans la dénégation de leurs pratiques. Si Gide écrit des confessions, c'est aussi dans le sens augustinien d'une profession de foi. Rien ne sera dit dans l'ordre du discours démonstratif ou du plaidoyer éloquent ; tout sera déduit d'un récit bien fait par des moyens exclusivement narratifs. Bien entendu, le plan sexuel ne sera ni exclusif ni permanent : le jeu des lectures et des écritures qui crée une vocation d'écrivain, les expériences métaphysiques de l'enfance, qui décident de la vision intérieure de l'existence, les jeux et les observations de la nature, la subtilité

des liens sociaux qui isolent un enfant dans sa relation avec sa mère et dans une ségrégation bourgeoise, la socialisation découlant du lycée, la découverte de la Terre promise (ici l'Algérie coloniale) – tout cela sera admirablement modulé et modéré dans le récit gidien. La clôture du récit, qui coïncidera avec la mort de la mère et avec d'étranges fiançailles qui l'attachent à sa cousine Madeleine, irrémédiablement, marque à la fois la fin de la jeunesse et l'entrée dans l'âge d'homme. Le récit de jeunesse, ainsi conçu, suffit à représenter tout le parcours d'une vie, puisque le dialogue permanent s'institue entre le quinquagénaire, narrateur, et le jeune homme, nouveau Jason à la recherche de la Toison d'Or. Ce ne sont pas de simples souvenirs d'enfance, tenus à distance et éloignés par la nostalgie ; ce ne sont pas non plus des Mémoires, qui relieraient sans ellipses le passé lointain au présent de la remémoration et de la rédaction ; c'est le modèle enfin trouvé de l'autobiographie qui marque sa clausule tantôt vers la douzième année, tantôt vers la vingt-cinquième année : les grands autobiographes, en particulier Julien Green, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Georges Perec, se conformeront le plus souvent à ce dispositif. Rares sont ceux qui parviendront à raconter toute une vie, avec une narration régulièrement répartie sur toutes les années, en évitant la monotonie. La grande majorité des chefs-d'œuvre de l'autobiographie ont bien l'allure de souvenirs d'enfance et de jeunesse, pour peu qu'il y ait une confrontation, frontale ou oblique, du jeune homme raconté et de l'adulte racontant.

Tout un monde sépare le *Roman d'un enfant* de Pierre Loti (1890), ou les *Confessions* de Paul Verlaine (1894), ou les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* d'Ernest Renan (1883) – de notre *Si le grain ne meurt* dont le titre fait référence à l'Évangile selon saint Jean et à l'épigraphe choisie par Dostoïevski pour *Les Frères Karamazov* : « En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé ne meurt pas, il demeure seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits. » Il ne faut donc pas pieusement restaurer l'état d'enfance, mais le dissoudre par les acides de l'ironie et de l'analyse. D'autre part cette double référence instaure une problématique essentiellement religieuse, celle du Ciel et de l'Enfer, du salut et de la perdition, de la sublimation et de la perversion. Cette problématique peut ouvrir aussi bien sur la conversion que sur l'athéisme, dans le cas de Gide qui après avoir frôlé, dans *Numquid et tu* ?, le choix du catholicisme, va s'éloigner radicalement du religieux pour se rapprocher des engagements politiques. Une telle orientation n'a aucun précédent dans la tradition française, et il ne semble même pas que les *Confessions* de Rousseau, cet autre calviniste en rupture de ban, ait pu déclencher la dynamique de l'autobiographie gidienne. On a la chance, avec le *Journal* de Gide, de pouvoir suivre les lectures qui ont précédé et informé l'écriture de soi. Elles sont avant tout anglaises : Gide a lu passionnément *The Autobiography* de Mark Rutherford où il a pu trouver le récit d'une enfance pieuse et le recours aux grands textes de William Blake. Il fréquente assidûment Edmund Gosse, dont il a certainement lu *Père et fils*, écrit en 1907, chef-d'œuvre d'analyse glacée et implacable sur les rapports d'un père prédicateur de secte et d'un fils privé de toute vie extra-religieuse. Là aussi une gravure expressionniste de William Blake, « Mon fils ! mon fils », reproduite en frontispice, oriente la lecture du récit. Tous ces récits racontent une tentative d'évasion hors de la sphère piétiste et puritaine que les sectes anglaises et le protestantisme français

constituent par excellence. Gide lira bientôt avec délices *L'Autobiographie* d'Edward Gibbon, dont il traduit le titre par « mémoires ». Il n'utilisera en effet jamais ce terme anglais, nouvellement importé en France vers 1850, mais s'il est un écrivain qui conçoit admirablement le programme de l'autobiographie, c'est bien Gide, qui le distingue nettement de celui du journal, de celui du roman, de celui de l'essai critique, et enfin de celui du dialogue philosophique, auquel, avec *Corydon*, il met toutes ses attentions.

Comme il a été suggéré ci-dessus, l'entreprise d'André Gide se rattache moins à la tradition française qu'à une solide tradition anglaise de l'autobiographie ironique. Cependant les publications très tardives de la *Vie de Henry Brulard*, des écrits personnels posthumes de Benjamin Constant, de Maurice et Eugénie de Guérin, de Marie Bashkirtseff ont joué un rôle essentiel. Reste que Gide, par son ouverture d'accueil exceptionnelle aux littératures étrangères est vraiment, parmi ses pairs, le seul esprit véritablement européen, le seul grand connaisseur des livres anglo-américains, de Walt Whitman à Oscar Wilde. Aussi se trouve-t-il à la source ou au croisement des diverses formes que prendra l'écriture de soi dans les années qui vont suivre. Certes il ne faut pas croire que les souvenirs d'enfance et de jeunesse de Gide aient eu un effet immédiat sur la littérature française puisque tous les amis de Gide se sont opposés, silencieusement ou vivement, à l'extrémisme de sa sincérité. Il y eut même une grande peur des sages de la *NRF* dont témoigneraient surtout le *Dialogue avec André Gide* de Charles Du Bos, mais aussi des lettres de Roger Martin du Gard hostiles à la publication de ces confidences, d'abord limitées à douze exemplaires hors-commerce, et encore les tardives et pudiques notes d'enfance de Martin du Gard ou de Jean Schlumberger. On évaluera plus tard les effets-retards de l'autobiographie gidienne, car l'entre-deux-guerres apparaît comme bien peu féconde en récits autobiographiques, mais richement pourvue en grandes fictions romanesques que l'on peut relier à des expériences probablement personnelles sans en avoir jamais un commencement de preuves. L'intrépidité de Gide en matière sexuelle restera longtemps sans imitateurs : son propre éditeur, qui donne avec sa collection blanche l'archétype de la vertu, n'a aucun goût pour cela. Il faudra attendre une autre après-guerre.

On a parfois appelé « espace autobiographique » cette configuration de l'œuvre gidienne, où les poèmes, les fictions, les récits mythiques et les confessions nues se répondraient dans une unité profonde d'un moi. Mais il y a plus d'un moi dans cette production, et le moi autobiographique ne règne que sur les écrits très minoritaires qui répondent à cette appellation. Le propre de Gide serait plutôt, par tous ses écrits, de contribuer à la production des images de l'auteur, lesquelles images, si diverses soient-elles, étaient présumées découvrir la personne vraie et intime de l'homme même. Il s'agit là de la croyance des lecteurs qui poursuivent l'homme Gide à travers les genres dont il use, beaucoup plus que d'une recherche obstinée de son identité multiple que pourrait poursuivre un écrivain. Le résultat serait là : l'œuvre constituerait un univers cosmique et, au centre de cet univers, il y aurait, comme le feu central, la personne privée et créatrice de l'artiste ayant réalisé une synthèse idéale du moi, manifestée par un style inimitable. Or Gide a très vite réussi ce coup de force de mettre au cœur de son œuvre les trois instances de sa personne,

privée, publique, artistique, réunies en un sujet réel idéal. Ce n'était peut-être pas si nouveau, car un Barrès, du *Culte du moi* au *Roman de l'énergie nationale*, n'avait cessé de construire une figure mythique de son moi ; mais personne ne confondait cette figure mythique, suggérée selon toutes les ressources esthétiques de l'écrivain, avec la figure réelle d'un député assez représentatif d'un courant politique. Tout restait du domaine de la fiction, et les belles postures de l'écrivain n'étaient pas perçues comme des attitudes existentielles. Or l'influence de Barrès a été considérable, sur la génération de Gide comme sur la génération suivante : fils de Barrès, un Drieu la Rochelle, un Malraux, un Montherlant, un Aragon, car ils ont en commun une œuvre insuffisamment unifiée, mais réunie par un effet d'illusion autobiographique. Ce sont là de bien fascinants héros, à la recherche desquels part le lecteur, fiévreusement, de livre en livre. C'est aussi la faiblesse de ces œuvres suspendues au prestige héroïque de l'auteur. S'il vient un biographe qui montre la part de supercherie et de mythomanie souvent liée à l'activité littéraire, alors le charme s'évanouit, et la postérité verra un cabotinage laborieux là où les contemporains voyaient un héroïsme communicatif qui coulait de source.

MÉMOIRES ET AUTOBIOGRAPHIES

Il y avait certes un genre « homodiégétique » tout à fait accrédité, auquel Gide n'a pas recouru, et qui semble en perte de crédit littéraire, c'est celui des *Mémoires*, lesquels se fondent soit sur la célébrité de l'auteur, soit sur l'importance historique des événements dont il a pu être le témoin ou l'acteur. Comme il était prévisible, la grande guerre a produit en série des mémoires de généraux ou de politiques qui revendiquaient leur part de la victoire. Mais ni les historiens ni les lettrés ne conservent le souvenir de ces mémoires-là, qui sont rarement autographes, car il a fallu bien des collaborateurs anonymes pour qu'un maréchal ou un ministre fasse le bilan de son action en ce monde. Les combattants de la troupe mettront beaucoup de temps à relater leurs épreuves et leurs traumatismes : ils le feront presque toujours sous la forme du roman ou de la nouvelle, tant est incontestée la supériorité hiérarchique de la fiction sur le reportage. Les carnets et lettres des poilus attendront l'intervalle de deux ou trois générations pour être publiés. On n'imagine pas Céline, Drieu la Rochelle, Giono, Giraudoux écrivant des témoignages sur la vie du combattant. Certes la chronique du front, réécrite par Maurice Genevoix sous le titre *Ceux de 14*, force le respect ; mais on reste bien loin des *Orages d'acier* d'Ernst Jünger, où apparaît un mode de narration nouveau. Il faut convenir que la littérature française n'aura pas au XXe siècle des mémorialistes de la lignée qu'exaltait Chateaubriand, du XVIe au XVIIIe siècle, et que le XIXe siècle présentait à l'envi. On ne peut invoquer ici les récits de voyage, illustrés par Pierre Loti, Paul Morand, Blaise Cendrars et bien d'autres, car l'angle de vue y est totalement différent, et le voyageur a tout intérêt à s'effacer devant le paysage, pour devenir un œil à fonction d'objectif. Les hommes politiques français écriront bien leurs mémoires, mais il n'en est pas qui méritent d'être mentionnés. Si Léon Trotsky a écrit une grande autobiographie politique avec *Ma vie*, Maurice Thorez fait écrire par des mains

militantes ou mercenaires un *Fils du peuple*, qui est un défi à la vérité historique. Plus près de nous, un Albert Speer, ministre nazi, a composé, sous le coup du jugement de Nuremberg, une passionnante autobiographie en forme de remise en question de soi, tandis que les responsables du régime de Vichy, tels Jérôme Carcopino, Jacques Benoist-Méchin, s'en sont tenus à de laborieuses apologies, animées par une rhétorique romaine hors de pair. Certes les intellectuels, qui sont souvent des déçus du choix idéologique, ont toujours su prodiguer des récits excitants, mais ce ne sont pas des acteurs de la tragédie du siècle. On pourrait trouver des exceptions honorables à cette médiocrité désertique des mémoires historiques, mais il faudrait alors anticiper sur le deuxième demi-siècle. Assurément les *Mémoires de guerre* de Charles de Gaulle, publiées en 1955 et 1958 (I *L'Appel*, II, *L'Unité*, III *Le Salut*), sont un chef-d'œuvre du genre, digne d'être apparié aux *Mémoires d'outre-tombe* ou aux *Commentaires* de César : il porte « une certaine idée de la France », mais aussi une certaine idée de la prose française, nourrie du style romain et prête à évoluer dans le registre de la grandeur épique. Naturellement l'aventure épique, qui va de l'appel du 18 juin 1940 à la victoire partagée du 8 mai 1945, donne tout son souffle à la narration qui en est frappée dans un marbre inaltérable. Les *Mémoires d'espoir*, qui devaient relater les années 1958-1969, resteront inachevés, et, malgré leur intérêt, ne s'élèvent pas à la même altitude. On pensera ici aux *Antimémoires* (1967) d'André Malraux, parce qu'ils ont subi une profonde influence des *Mémoires* et de la personne du général, mais ils méritent bien leur intitulé paradoxal : l'Histoire, avec sa grande hache, n'y est suggérée que par des allusions ; ce qui est évoqué magiquement, c'est la terre et les morts, la souffrance et l'art, autrement dit l'existence dans sa dimension métaphysique. Aucun lecteur ne pourrait déduire la carrière dans le siècle qui a été celle de l'auteur à partir de l'ensemble mémorialiste intitulé *Le Miroir des limbes*... En revanche, on y lit fort bien l'histoire d'une âme, et d'un homme libre, dans une perspective qui reste celle d'un Barrès. Dans l'œuvre écrite de François Mitterrand, il faut reconnaître de fortes vertus mémorialistes et programmatiques à *Ma part de vérité* (1969) : un dialogue avec le journaliste Alain Duhamel a été réécrit et transposé avec une rigueur classique assez analogue à la rigueur romaine du général de Gaulle. Le souverain et le prétendant s'affrontent et se confrontent par mémoires interposés dans la meilleure lignée de la tradition française. Faudrait-il donc s'en tenir aux chefs d'État pour donner de l'éclat aux mémoires politiques ? On trouvera, du côté des militants de la révolution, des éducations politiques, qui sont surtout le récit tonique d'un désenchantement, c'est-à-dire d'une libération : dans l'extrême concision, ce sera *La Ligne de force* (1958) de Pierre Herbart ; dans une dialectique endiablée, ce sera *Loués soient nos seigneurs* (1995) de Régis Debray. Et bien que le style fiévreux lui fasse défaut, on n'oubliera pas les *Mémoires d'un Révolutionnaire* de Victor Serge, qui avait vu clair dans le siècle.

VERS UNE CULTURE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Le coup de maître de *Si le grain ne meurt* restera en fait très longtemps sans écho. Il faut attendre 1939 pour retrouver un effort analogue de lucidité envers soi-même

et d'exigence poétique, cela dans *L'Âge d'homme* de Michel Leiris et, à un niveau littérairement moins élevé, dans *Le Sabbat* de Maurice Sachs. Pourtant les années 1919-1939 représentent l'apogée de l'influence de Gide, dont on convient qu'il est devenu le contemporain capital. Il est toujours difficile d'expliquer pourquoi une pratique littéraire déterminée, telle que le récit autobiographique décrivant le passage d'une certaine enfance à une certaine maturité ou à une personnalisation caractéristique, reste très rare dans les années 1920 et 1930, alors qu'elle s'étendra à tous les secteurs à partir des années 1960. On ne voit pas de tels changements dans le champ de production littéraire ni dans celui de la réception, bien que la place de la littérature dans la société et dans la culture se soit assurément réduite, en partant d'une situation de pouvoir symbolique élevé. On proposera donc l'explication suivante, parmi d'autres plus aléatoires encore : aucun écrivain n'a alors commencé à répandre dans le public une culture autobiographique qui permettrait l'écriture et la lecture de nombreux chefs-d'œuvre. Le mot même d'autobiographie est alors étranger au lexique des grands écrivains français, et en particulier d'André Gide lui-même. Il ne semble pas l'avoir jamais employé autrement que pour citer des titres anglais. On ne voit chez lui aucune tentative pour faire école en matière de récits autobiographiques, et la préface de *Si le grain ne meurt,* qui proclamait d'intérêt public les écritures intimes, sera reléguée dans les *Œuvres complètes* inaccessibles au grand public. Ce maître de la confession écrite semble avoir été récalcitrant aux confessions des autres : en tout cas, il n'en loue aucune dans son *Journal* ni dans son œuvre critique, sauf celle qu'il a rapportée, très indirectement, de Dostoïevski. D'ailleurs, en matière de récit personnel, il n'a rien ajouté à son récit d'enfance et de jeunesse, sinon les quelques pages d'*Et nunc manet in te,* lesquelles introduisent à la révélation des pages de journal retranchées, parce qu'elles concernaient Madeleine Gide, son épouse. C'est là un sommet de l'autobiographie, mais c'est à son corps défendant que Gide l'a publié, obligé de rétablir le chaînon manquant de toute son œuvre. Certes Gide se sait condamné à la première personne, dès les *Cahiers d'André Walter,* et entravé dans le libre jeu de la création romanesque. Mais plusieurs signes le montrent fort peu prosélyte dans l'acte autobiographique. En voici un qui constitue une bévue indubitable : Georges Simenon (dont Gide est un lecteur infatigable, la réciproque n'étant pas vraie) vient d'écrire et de publier *Je me souviens,* (1945) récit de sa petite enfance liégeoise, présenté comme un testament à l'usage de son fils Marc. La réussite littéraire en est parfaite, surtout dans les essais de langage populaire et les emprunts au dialecte limbourgeois. Or Gide convainc Simenon de renoncer à la première personne, de réécrire à la troisième le manuscrit existant et de prolonger ainsi le récit jusqu'à la fin de l'adolescence, mais surtout de substituer à l'identité de Georges Simenon celle d'un fictif « Roger Mamelin » – en somme à l'autobiographie un roman autobiographique, comme on commence à dire alors. Certes on peut tenir *Pedigree* (1948) pour l'œuvre la plus écrite de Simenon, mais on regrettera ce jeu de transpositions peu convaincantes qui fait perdre l'accent d'une voix nue. Et *Je me souviens* restera un récit d'enfance tronqué...

C'est que la hiérarchie des genres n'est jamais mise en question par Gide : la voie qu'il n'appelle pas autobiographique ne lui semble pas une pratique à généraliser,

mais la forme qui s'est imposée à lui en raison de ses engagements personnels. Il s'agit alors pour lui de revendiquer en toute responsabilité nominale un destin homosexuel. Le roman ne permet pas cette prise directe sur la réalité empirique et exclut, parce qu'il est fiction, une énonciation de caractère juridique. L'un de ses avantages est aussi de faire éviter, par le jeu de l'hétéronymie, des procès de la part de personnes qui s'estimeraient compromises. Mais les écrivains sont nés pour écrire des romans, point des confessions, et d'ailleurs on ne s'intéresse qu'aux confessions de ceux qui ont su faire des romans ! L'autobiographie est perçue comme un intermède, et un temps faible, entre deux romans. Et les plus grands romanciers s'en dispensent complètement. Inversement les plus grands des autobiographes ne se soucient pas de défendre et d'illustrer un genre dont ils usent comme d'un instrument efficace. Jean-Jacques Rousseau lui-même a écarté le « Préambule de Neuchâtel », cet art poétique insurpassable de l'autobiographie, comme Gide a écarté la préface de son récit d'enfance et de jeunesse.

Auprès de Gide, pourtant, il est un grand critique, jouissant d'un prestige aussi profond que restreint en nombre de lecteurs, qui s'attache à publier des collections d'écrits autobiographique. C'est Charles Du Bos, qui d'ailleurs consacre alors des essais subtils et exigeants à André Gide et Benjamin Constant, intimistes. Dans son *Journal*, publié beaucoup plus tard, on suit ses efforts pour créer, chez l'éditeur Jacques Schiffrin, une collection de classiques de l'autobiographie. Des préfaces sont déjà conçues pour Stendhal, Amiel, Nerval, Rosanoff, Fénelon, saint Augustin, Rimbaud, Byron peut-être. L'autobiographie dont Charles Du Bos esquisse la théorie serait une autobiographie de l'inconscient spirituel, qui se détournerait du sexuel mis au jour par Gide, ou qui saurait le sublimer, avec la plus grande profondeur et l'élévation la plus pure. Il projettera longtemps d'écrire, pour son propre compte, des *Sondages* ou des *Introspections*, dont le *Journal* donne des essais, assez insatisfaisants, car souffrant d'être dictés à une secrétaire infatigable. Mais aucun de ces efforts n'a abouti ; Jacques Schiffrin créera bien la Bibliothèque de la Pléiade, mais pas la grande collection de l'autobiographie (que nous attendons encore...). Charles Du Bos se verra isolé par sa rupture avec Gide et par sa conversion très fiévreuse au catholicisme. La *Nouvelle Revue française*, dirigée par Paulhan, n'a aucun goût pour l'autobiographie, et suscite plutôt des nouvelles, des poèmes ou des essais. Elle n'a pas assimilé cette vue profonde de Charles Du Bos définissant les grands autobiographes comme ceux pour qui « la mémoire est fait capital, sinon central, et la vie en rétrospection un mode de vie essentiel, sinon le foyer de la vie même ». Prenant ici le mot *mémoire* au sens bergsonien de mémoire involontaire, Charles Du Bos suggère une distinction très utile : « ... lorsqu'on n'a pas de mémoire, ce sont ses *Mémoires* que l'on écrit, et lorsqu'on en a une, elle s'épanche dans l'autobiographie. » Il en profite d'ailleurs pour dénier à *Si le grain ne meurt* une vertu germinative. Le livre de son ami lui paraît impur et hybride, pour ne pas dire manqué : « Autobiographie sur le plan sexuel, *Mémoires* en ce qui concerne tout le reste. » Autant dire que les critiques du temps se hâtent de refermer la voie réouverte par André Gide.

En 1925, il y eut à Pontigny, qui était un peu le Club Méditerranée du groupe de la *NRF*, une décade intitulée « Autobiographie et fiction ». André Gide étant parti

en Afrique, les débats furent languissants. On ne s'intéressa qu'au roman, en se demandant si le romancier devait inventer ou transposer. François Mauriac posa qu'il fallait exclure du roman toute part d'autobiographie. On convint, après Thibaudet, que le vrai romancier trouve sa matière, non dans le déjà vécu, mais dans des virtualités qu'il s'est interdit de vivre. Charles Du Bos se replie sur l'idée d'une autobiographie spirituelle, libérée de toute « littéralité des faits et des événements » : il est le seul à s'y intéresser. Seule la communication de Ramon Fernandez (recueillie dans *Messages*, 1926) traite de l'autobiographie, et non du rapport de l'invention romanesque au vécu : elle analyse longuement la *Vie de Henri Brulard*, mais pour estimer qu'il s'agit là d'un roman de Stendhal, moins achevé que les autres. Au fond, la vie reste informe avant que le romancier ne la crée ; le vécu n'existe pas avant que la narration le constitue comme objet intelligible ; d'où il ressort que le vécu appartient à l'ordre de la fiction, et que seul le roman peut raconter une vie, si tant est qu'il faille croire à l'existence de cette notion introuvable. Avec beaucoup de fermeté, Ramon Fernandez défend déjà l'idée que Jacques Lacan formulera beaucoup plus tard, à savoir que le moi ne peut être saisi que sur « une ligne de fiction ». Il apparaît alors que l'idée d'une autobiographie, qui serait un genre littéraire indépendant du roman, n'est qu'une contradiction dans les termes.

AUTOBIOGRAPHIES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Certes, ici où là, on trouve des praticiens de l'écriture intime qui, dans un isolement souvent volontaire, composent des maîtres ouvrages qu'on mettra longtemps à découvrir. On peut rêver aux discussions passionnées que deux jeunes gens de 1900, Paul Léautaud et Paul Valéry, prolongeaient autour de Stendhal autobiographe et romancier. Dans les années 1920, Léautaud ne cherche pas à renouveler l'exploit qui fut le sien, quand il écrivit *Le Petit Ami*, ce récit de son enfance où se nouent les fils de la mère et de la prostituée en un écheveau subtil. On a pris ce livre pour un roman, et Léautaud, auquel le prix Goncourt n'aurait pas déplu, a laissé dire. Léautaud est devenu un chroniqueur, tantôt public, tantôt intime et secret. En 1929, il publie ses ana, sous le titre *Passe-temps*. On y trouve une profession de foi ironique, qui n'a pas dû être lue de cent personnes : « À vrai dire, je lis peu. Je ne lis que les ouvrages qui rentrent dans le genre, auquel me portent, pour mon compte personnel, mon goût comme ma nature d'esprit, les *Mémoires*, les *Correspondances*, les *Journaux intimes*, les *Biographies*, les *Autobiographies*, etc. (que je place au premier rang dans la littérature). Il y a là pour moi une sorte d'hygiène intellectuelle. [...] Je m'entretiens dans ma ligne. » Or, en 1927, Paul Valéry, à propos d'une réédition de *Lucien Leuwen*, a publié un « essai sur Stendhal », repris dès 1929 dans son *Variété II*, qui va devenir la bible des étudiants lettrés. Jamais ne vit-on un procès plus drôle, plus brillant, plus définitif de la posture autobiographique, désormais réduite à une imposture vaniteuse. Valéry brûle ici ce qu'il a adoré, la *Vie de Henri Brulard* et les *Souvenirs d'égotisme*, et c'est un feu de joie, une fête de l'esprit. Le parti pris d'être soi, celui d'être vrai se réduisent à une prostitution comique ; l'égotisme

n'est qu'un cabotinage assidu ; la sincérité veut se prouver par la plus indécente des intimités ; faire vrai, c'est falsifier ; se confesser, c'est être dupe de l'envie de choquer ; d'ailleurs « une personne réelle n'a pas grand-chose à nous apprendre sur ce qu'elle est », car « le véritable vrai [...] est nul, ou informe et, en général, indistinct ». Des générations d'étudiants en lettres ont su par cœur ces formules, qu'on leur proposait souvent en sujets de dissertation. Et la condamnation du genre autobiographique a pris force de loi dans l'institution littéraire, combinée avec une célébration du genre romanesque, à laquelle Valéry ne se serait nullement accordé. Il en va d'ailleurs de toute une conception de la littérature, celle-ci ne pouvant ni ne devant poursuivre une vérité personnelle qui est présumée informe. Valéry, dans sa conversation, se plaisait à dire que « le fond, c'est la forme mal foutue », ce qui équivaudrait à considérer que le vécu personnel n'est rien d'autre qu'une fable mal racontée. De cette démonstration, l'autobiographie sortira délégitimée et virtuellement éradiquée. Il n'y a pas d'ailleurs que Valéry et ses admirateurs de la *NRF* à formuler ce mépris : l'Action française, par les homélies d'Henri Massis, condamne quotidiennement Rousseau et Gide ; Claudel, au nom d'un catholicisme viril, foudroie les passivités de l'introspection et de la rétrospection. Les surréalistes, s'ils ne sont pas hostiles à l'idée d'un récit vrai, détestent l'égotisme d'un Barrès ou d'un Loti, et n'ont aucun goût pour les confessions. Quant aux marxistes, ils aiment à dénoncer le narcissisme des petits bourgeois décadents et l'individualisme subjectiviste qui éloigne des masses.

Si l'on s'en tient à une définition quelque peu précise de l'autobiographie, c'est-à-dire le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité », on va trouver assez peu d'autobiographies, *stricto sensu*, dans une période qui irait jusqu'en 1950. Comme l'a fait Philippe Lejeune, auquel nous venons d'emprunter la définition précédente, nous ne voyons pas des autobiographies dans des récits d'enfance qui ne débouchent pas sur la genèse d'une personnalité adulte ni dans des mémoires qui n'envisagent une existence qu'à son entrée dans la vie adulte et professionnelle. Aussi faudra-t-il évoquer ici des cas marginaux et périphériques de l'écriture de soi, faute de trouver des autobiographies frontales dignes d'admirations littéraires.

Les retours de la vogue sont bien cruels : quand Pierre Loti, vingt-neuf ans après *Le Roman d'un enfant*, publie *Prime jeunesse*, qui en est la suite, personne ne s'avise, en 1919, qu'on tient là l'un des plus beaux récits d'adolescence, avec cette note de mélancolie, d'aventure et de magie visuelle qui rend Loti inimitable. Ce texte ne sera longtemps réédité, et constitue pourtant le chef-d'œuvre inconnu de l'autobiographie juvénile, si on le réunit au *Roman d'un enfant*. En revanche le lecteur d'aujourd'hui sera consterné par les trois volumes des *Mémoires* de Francis Jammes (1921-1923) : comment ce délicieux poète a-t-il pu réunir des images aussi vaniteuses de sa personne, des portraits si peu pittoresques de « types » auxquels il se sent supérieur, des paysages aussi abstraits et décolorés alors qu'ils correspondent aux miracles géographiques du Béarn ou du Pays basque, mais surtout une mythologie aussi compacte du poète chrétien qui se prend pour sa propre statue ? On voit bien ici que la prose autobiographique, le déclin de la gloire, la perte de la jeunesse

peuvent avoir raison d'un grand poète. À l'inverse, un volume posthume de Paul-Jean Toulet, *Lettres à soi-même* (1927), apparaît comme un album de merveilles : sûrement pas une autobiographie, mais une rhapsodie d'allusions autobiographiques, fragmentaires, mais successives, et qui respectent un axe chronologique. Ce dispositif inédit relève de la correspondance (Toulet s'adressait bien à lui-même ses cartes et lettres), du journal, du récit de voyage, du poème en prose. Il produit un fort effet autobiographique, peut-être parce qu'il ruse habilement pour contourner l'autobiographie proprement dite, et pour la laisser entrevoir dans les blancs d'une écriture discontinue. Plutôt que de raconter sa vie entière, un jeune écrivain peut s'en tenir à une seule année : ainsi Jean Prévost, avec une sécheresse stendhalienne, écrit *Dix-huitième année* (1929), où l'on trouvera un passionnant témoignage sur l'année 1918-1919. Rien de plus injuste que l'oubli où est tombé cet écrivain surdoué, qui a su ici saisir le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Peut-on tenir pour une autobiographie le très profond récit que Drieu la Rochelle donne de son enfance et de son adolescence dans *État-Civil* (1921) ? C'est ainsi que le dit Marcel Arland, à la sortie de ce texte, comme des « souvenirs d'enfance ayant une portée sociale ». Mais il faut ici s'en tenir au critère du nom propre. Drieu ne met pas en scène le petit Drieu, mais le petit Cogle, sans qu'on sache s'il s'agit d'un « coglione » ou d'un « coq gaulois » anagrammatisé. Cet hétéronymat suffit à écarter ce récit de l'autobiographie, et l'insère dans le récit indéterminé, qui n'est pas le récit de fiction. En somme, il n'y a pas de pacte autobiographique quand le nom du narrateur-protagoniste diffère (même ironiquement) du nom de l'auteur. Dans cet essai narrativisé sur la génération des vingt ans en 1914, Drieu a cru pouvoir étendre à toute une « classe militaire » issue de la bourgeoisie les traits de son âme et de son corps qu'il jugeait généralisables. Mais beaucoup plus tard, estimant qu'il était temps d'écrire une autobiographie, Drieu indiquait qu'à ses yeux *État civil*, texte de jeunesse, n'en était pas une. Encore moins autobiographiques sont ces recueils de nouvelles ou de fragments réunis par un narrateur en général anonyme : *Plainte contre inconnu*, *Journal d'un homme trompé* de Drieu La Rochelle, *Fermé la nuit* et *Ouvert la nuit* de Paul Morand, *La maison de Claudine* ou *Sido* de Colette. La continuité du récit, le pacte autobiographique, le nom propre du narrateur souvent, font défaut. Et pourtant ces livres produisent un très fort effet d'écriture de soi. Ils pourraient prendre place parmi les précurseurs des autofictions modernes, en ce sens qu'ils refusent les moyens de l'autobiographie et tendent par la fiction à produire chez le lecteur l'image la plus concrète, la plus saisissante de l'auteur en tant que personne réelle. L'extrême fragmentation dans l'écriture peut aussi produire un effet anti-autobiographique. Quand Marcel Jouhandeau écrit *M. Godeau marié*, il semble faire un roman, puisque Godeau n'est pas Jouhandeau ; avec les *Chroniques maritales*, on pourrait se croire dans la chronique autobiographique puisqu'il n'y a plus que les époux Jouhandeau. On est en fait toujours aussi loin du discours autobiographique, car dans les deux cas on reste dans la récollection de fragments épars sous une rubrique thématique.

Il y avait bien dans Gide l'amorce d'un récit intellectuel et littéraire : il rendait compte de la naissance d'une vocation d'écrivain, sans toutefois opérer le raccord avec le quinquagénaire qui écrit. Les autobiographies intellectuelles d'Alain (*His-*

toire de mes pensées, 1934) et de Julien Benda (*La Jeunesse d'un clerc* ; 1935, *Un régulier dans le siècle,* 1936) partent, elles, de la pensée présente d'un intellectuel, dans la force de l'âge, pour remonter, assez discrètement, vers ses sources et ses origines. Alain, naturellement, commence par récuser tout retour sur soi comme contraire à la sagesse stoïcienne : « Ne pas se raconter est alors une sorte de règle, et presque impitoyable, qui doit conduire à l'oubli. » Le récit d'enfance sera rondement expédié : « De l'enfance, je dirai peu ; car elle ne fut que bêtise. [...] Donc une enfance sotte comme elles sont toutes. » Il faudra attendre les posthumes *Portraits de famille* (1961) pour qu'une note tardive nous dévoile une enfance douloureuse entre un vétérinaire alcoolique et une femme plus que volage. Julien Benda, quant à lui, estime qu'il représente le type accompli du clerc, gardien des valeurs éternelles, dans un siècle de conflits furieux. Ce n'est pas l'individu qu'il étudie en lui, mais une espèce éminente dont il se veut le naturaliste. On a là une belle autobiographie intellectuelle, rehaussée et parfois gâtée par beaucoup d'agressivité polémique envers les confrères : il ne suffit pas à Benda d'être un grand clerc, il tient à en être l'exemplaire unique. En ce qui concerne sa vie privée ou affective, Benda cultive l'art de déplaire au lecteur, exhibant avec raideur sa froideur et sa sécheresse de cœur comme si c'était vertus suprêmes d'un grand esprit. À tout moment, le récit tend vers son interprétation, et la narration laisse la place à une argumentation, quand ce n'est pas à une polémique bien aigre. Au fond, les grandes autobiographies intellectuelles sont encore à naître : ce sera, beaucoup plus tard, celle d'un ethnologue, Claude Lévi-Strauss (*Tristes tropiques,* 1956), celle d'un essayiste, Brice Parain (*De Fil en aiguille,* 1961), celle d'un historien, Jules Isaac (*Expériences de ma vie,* 1959), ou, plus récemment, celle d'un philosophe qui a su réécrire saint Augustin, Jacques Derrida (« Circonfessions », 1992). Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les intellectuels, si sûrs d'eux et de leurs vérités, ont appris le doute et la modestie avec les scrupules de l'écriture autobiographique.

Dans les années 1930, pour les romanciers de génie qui ne sont pas rares, la tentation autobiographique constitue un piège où il ne faut pas tomber. Il faudra donc trouver des dispositifs ingénieux qui fassent passer par la fiction ou par la poésie une vérité existentielle et secrète. On tient souvent pour une autobiographie *Jean le Bleu,* écrit par Jean (naturellement) Giono, en 1932. Pourtant ce récit violent et bigarré ressemble plus à un recueil de nouvelles, rattachées à l'expérience d'un enfant, qu'à une autobiographie filée dans le cours du temps. Vingt-cinq ans plus tard, dans une préface additionnelle, Giono déclare : « J'ai autant inventé ce livre-là que les autres : l'invention y est cependant fondée plus qu'ailleurs sur le réel. » Et Giono de se mettre à départager le réel et l'imaginaire dans les personnages et les épisodes – ce qui interdit désormais une lecture naïve de ce beau récit faulknerien. Ainsi l'épisode de la femme du boulanger, qui donnera lieu au célèbre film de Pagnol, est-il déclaré fictif : on s'en doutait un peu, mais on aurait préféré ne pas en être informé. En précurseur pré-lacanien, Giono assure que « la réalité est fiction ». Et, en effet, à aucun moment les épisodes ne sont contés dans la stricte perspective qui était celle du petit Jean Giono : l'auteur prend bien soin d'effacer de son manuscrit le nom même de Giono qu'il avait d'abord introduit pour en signaler la prononciation à l'italienne. C'est donc moins une

autobiographie qu'un conte bleu. De même chez Bernanos, Montherlant, Mauriac, Colette, même si les « autobiographèmes » fourmillent, l'autobiographie en forme est radicalement absente : elle ne tente aucun des grands écrivains de la décennie. Il y a bien une exception, *Chêne et chien* de Raymond Queneau, mais ce récit versifié et parodique conteste plus qu'il n'établit le genre de l'autobiographie en post-cure psychanalytique.

Comme on l'a déjà signalé, deux livres majeurs publiés en 1939 n'auront pas d'effet sensible dans une actualité encombrée de catastrophes, mais engendreront bien des textes majeurs dans l'après-coup de l'après-guerre. Rien, dans la vie de Maurice Sachs, ne mérite un respect particulier, tant il a joué le rôle du traître universel, et cela jusqu'à une mort assez ignominieuse de supplétif français de la Gestapo. Mais on a sous-évalué la maîtrise littéraire et la perspicacité psychologique du *Sabbat* ; et aussi la vigueur du portraitiste, laquelle s'aiguise encore dans l'autoportrait. La thématique du salut impossible et de la chute ininterrompue, la dialectique affolée du masochisme et du sadisme, la revendication d'une homosexualité qui se veut coupable, tout cela donne une dimension vraiment tragique à la vie d'un vrai damné de la terre et du ciel. Seul le style, paradoxalement d'une très grande probité, ne se hisse peut-être pas au niveau de ce tragique existentiel. *La Chasse à courre* (1948) fait suite au précédent récit, sur un ton plus ironique et dans un registre plus picaresque : sur ce posthume, comme sur d'autres de Maurice Sachs, le lecteur éprouve parfois quelque doute, car Sachs mort publie plus de livres que Sachs vivant. En tout cas, il y aura une postérité au *Sabbat*, en particulier chez Violette Leduc, Jean Genet, François Augieras.

L'Âge d'homme de Michel Leiris, qui avait été terminé dès 1935, prend des libertés avec l'ordre chronologique, mais il respecte un ordre diachronique puisqu'il mène des plus anciens souvenirs à l'entrée d'une vie conjugale et professionnelle. Au terme d'une cure psychanalytique, Leiris pense sa vie en termes d'inconscient et de sexualité, ce qui amène une révolution dans la temporalité du récit. Mais si l'inconscient freudien ignore le temps, Leiris, lui, le réinvente dans l'ordre du récit. Il s'agit aussi de la première autobiographie post-surréaliste écrite par un poète soucieux de maintenir la démarche poétique dans l'acte autobiographique. Le récit, qui ne recule pas devant l'essai, se déploie à travers de grandes figures mythiques que proposent la peinture, l'opéra, la tauromachie. Le diptyque de Lucas Cranach, *Lucrèce et Judith*, oriente à la fois la narration et l'interprétation. Mais c'est surtout dans l'accent mis sur les arrière-plans inconscients du langage que réside la novation apportée par Leiris : ce nouvel art poétique de l'autobiographie réconcilie le récit de vie avec l'acte poétique, bien que Leiris s'estime un poète manqué. Après Leiris, toute autobiographie sera d'abord interrogation d'un langage intérieur ou d'une langue perturbée. Leiris nous semble s'être ensuite détourné de l'autobiographie diachronique pour inventer ce qu'on nommera, faute de mieux, un autre autoportrait achronique ou synchronique. Et ce sera *La Règle du jeu*, qu'il ne convient pas d'évoquer ici.

AUTOBIOGRAPHIES D'APRÈS-GUERRE

L'Âge d'homme a été lu passionnément par deux amis de Leiris, Simone de Beauvoir et Sartre. Ils ne le suivront pas dans l'intrépidité des énoncés sexuels ou nématiques, mais Leiris les aura convertis à l'existence d'une formulation autobiographique. Simone de Beauvoir, en 1958, donne le modèle, raisonnable et rationnel, du discours autobiographique, avec les *Mémoires d'une jeune fille rangée.* Ce fut assurément un grand et durable succès dans l'ordre de la communication entre de libres sujets de la dimension existentielle. Sartre, qui travaillait depuis dix ans à une autobiographie intitulée « Jean sans terre », finit par publier, en 1963, *Les Mots.* Ce récit s'interroge essentiellement sur une vocation littéraire, dont il met en question le principe et les valeurs. Il radicalise une volonté de rupture entre le narrateur quinquagénaire, qui répudie la littérature au profit de la Révolution, et le protagoniste enfantin, qui ne croit qu'à la littérature et au cinéma, ce nouveau venu. À l'inverse de Simone de Beauvoir, Sartre mobilise toutes les ressources de la parodie et de l'intertextualité, et cette pratique généralisée mine l'autobiographie elle-même. Sartre a peut-être ici écrit son « anti-autobiographie » au sens où Malraux écrira ses « anti-mémoires », lesquels, augmentés et réécrits deviendront le *Miroir des limbes* (1967-1974). Au fond, ces deux grands livres occupent la périphérie plus que le centre de l'autobiographie, le premier tourne au palimpseste ironique, le second à la fiction ou au mythe de la grande histoire. Peut-être faudrait-il voir dans *Sylvia* (1952) d'Emmanuel Berl le chef-d'œuvre central et essentiel du genre.

Il y eut bien sûr, à partir de 1960, d'autres autobiographies, qui en général se limitent temporellement au récit d'enfance et de jeunesse et à sa confrontation avec les pensées d'un homme mûr. Un écart s'institue désormais entre les autobiographies posthumes, de plus en plus rares, et les autobiographies publiées du vivant de l'auteur, et progressivement de plus en plus tôt. Ainsi le *Récit secret* (1961) de Drieu la Rochelle, abrégé d'une vie tracée devant la mort volontaire, thanatographie qui réunit la pulsion de vie et la pulsion de mort, recherche du « soi » bouddhique, constitue-t-il un chef-d'œuvre atypique et hâtif du genre. Robert Brasillach, comme il arrive souvent aux esprits de droite, a voulu laisser la chronique nostalgique d'une génération, croyant jusqu'au bout qu'elle partageait ses errements fascistes : il faut lui reconnaître un sens aigu de la nostalgie et de la résurrection fragile du passé (*Notre avant-guerre*, 1941, *Journal d'un homme occupé*, 1956). Pour passer de la droite à la gauche, on saluera un beau récit, non pas populiste, mais démocratique, de Jean Guéhenno, *Changer la vie, mon enfance et ma jeunesse* ; c'est le plus souvent par un tel récit que de grandes figures de l'Histoire nous restent sensibles au cœur. S'il fallait choisir un seul livre dans la foisonnante production de Romain Gary, alias Émile Ajar, nous opterions pour *La Promesse de l'Aube* (1960) : quel sujet plus central à la question autobiographique que la relation infernale entre un jeune héros de la guerre et une mère impérialiste ? Il serait paradoxal, mais soutenable, de préférer, d'Albert Cohen, *O vous frères humains* (1972), ce souvenir d'enfance d'un petit juif traumatisé par la haine, à *Belle du seigneur*, cette expansion triomphante de tous les

discours amoureux. Alors que jusque-là l'autobiographie était souvent, littérairement, le point faible d'une œuvre, elle tend à devenir, stylistiquement, l'exploit de l'écrivain. Tous ses livres témoignent du talent de Claude Roy, mais c'est dans sa trilogie (*Moi je*, 1969, *Nous*, 1972, *Somme toute*, 1976) qu'il a su rassembler les liens brisés de sa vie et de son siècle.

Trois grands écrivains de l'entre-deux-guerres, venus de la poésie et du roman, ont réalisé, sur le versant de l'âge, des autobiographies d'une grande tenue littéraire et d'une authenticité incontestable. En 1954, Pierre-Jean Jouve donne *En Miroir*, sous-titré « Journal sans date », de manière peu pertinente. Il s'agit en fait de résumer une existence dans toutes ses dimensions, poétiques, inconscientes, érotiques, mystiques, avec une hauteur de vue et une rigueur de la prose dignes de ses œuvres les plus connues. Plus profondément que beaucoup de ses contemporains, Pierre-Jean Jouve a repensé sa poésie et sa vie à la lumière de la psychanalyse freudienne. S'il se soucie d'abord de chercher pourquoi et comment il a écrit certains de ses livres, il affronte aussi les aveux les plus durs, comme celui de sa passion tardive pour une jeune prostituée aux allures de prêtresse. « L'histoire de Yanick » est beaucoup plus troublante que le célèbre *Nadja* d'André Breton sur un thème analogue. Entre Jouve et Breton, c'est la question du oui ou du non à l'autobiographie qui constitue la ligne de partage.

À partir de 1959, Julien Green, Virginien de Paris formé par la religion protestante et converti au catholicisme, romancier fécond et comblé, propose une tétralogie autobiographique dont les titres révèlent bien le pouvoir poétique : *Partir avant le jour, Mille chemins ouverts, Terre lointaine, Jeunesse.* En 1984, il regroupe ces titres (avec quelques suppléments) sous le titre *Jeunes années* et avec le sous-titre *autobiographie.* C'est la première fois qu'un écrivain de langue française assure ce terme dans son intitulé ; il est vrai que sa langue maternelle est l'américain et sa religion d'origine la réformée... Trois vocations constituent les lignes de force de cet ensemble : la vocation du catholicisme romain et de la mystique qui y est attachée, la vocation de ce que l'on hésite à appeler homosexualité parce qu'elle constitue une sensibilité, une esthétique, une culture fortement structurée, la vocation littéraire et avant tout romanesque d'un écrivain qui a choisi la langue française tout en étant imprégné des thèmes sudistes de son Amérique. Après tant de romans ténébreux, Julien Green s'établit dans la sérénité et dans la clarté d'aveux tranquilles, sans abjurer un puritanisme inné. La courbe de ces deux volumes reproduit à l'identique celle de *Si le grain ne meurt* : même conflit du Ciel et de l'Enfer, droit venu de William Blake, même fascination devant les corps masculins, mêmes puissances sataniques incarnées en de jeunes hommes toujours beaux, mêmes mères castratrices dont le dessein secret est de couper, chez leurs fils, l'organe de la masturbation, mêmes exigences de la pureté et du divin, mêmes alchimies de l'érotique et de la mystique. Mais alors que Gide avait inventé un style pour son entreprise, tendu et travaillé, Green voue son écriture au relâchement, estimant qu'« écrire n'importe quoi » est « le meilleur moyen d'aller au plus profond par le chemin le plus court ». Le lecteur en vient à regretter le rythme et la tension des romans si fébriles, si étouffants de Green. Cette autobiographie n'évite pas le ralenti et le ressassement, comme si l'aveu enfin de livre avait brusquement détendu la corde de l'arc. Un bien curieux

dialogue entre l'autobiographie et le roman s'instaure, puisque Green, pour finir, s'avise qu'il s'est totalement projeté, avec tous ses secrets, dans *L'Autre Sommeil*, alors qu'il croyait inventer une pure fiction... Pourtant, chez Green, le roman dénie ce qu'avoue l'autobiographie.

On a fini par admettre que Georges Simenon n'était pas seulement un grand romancier populaire, mais, absolument parlant, un romancier de grand format. On a sous-estimé ce qui relève chez lui de la stricte autobiographie, c'est-à-dire, trente-cinq ans après *Je me souviens* (1945), ses *Mémoires intimes* (1980), lesquels commencent à peu près là où finissait *Pedigree* (1948). Bien qu'il ait troqué la machine à écrire pour le stylo à cette occasion, Simenon s'est astreint à enlever tout trait littéraire à son écriture, sans doute pour lui conférer une grande neutralité : c'est au contraire la brutalité et la violence de ce discours qui frappe le lecteur. Traumatisé par le suicide de sa fille Marie-Jo, Simenon n'hésite pas à en faire porter la responsabilité sur son ex-femme. La guerre des sexes fait rage ; le père de famille idéal raconte ses saisons en enfer ; l'écrivain démolit le mythe de la sagesse équilibrée qu'il a construit un demi-siècle durant ; et le lecteur effaré constate que presque tous les grands romans de Simenon puisaient leurs sujets dans la vie violente et tragique de leur créateur.

On pourrait dater des années 1960 la généralisation de l'acte autobiographique dans une carrière d'écrivain. C'est souvent le moment du plus grand succès de l'écrivain : Marcel Pagnol conquiert tous les publics avec *La Gloire de mon père* (1957) et *Le Château de ma mère* (1958), mais c'est pour avoir su trancher tout lien entre la poésie de l'enfance et la prose ingrate de l'âge d'homme. Violette Leduc sort de l'ombre avec *La Bâtarde* (1964), puis constitue une trilogie majeure avec *La Folie en tête* (1970) et *La Chasse à l'amour* (1973). Marguerite Duras ne connaît la gloire mondiale qu'avec *L'Amant* (1984), un récit indéterminé dans son énonciation, mais que le public a voulu croire autobiographique. La nouvelle vague de l'autobiographie est alors celle des femmes qui revendiquent ou formulent leur identité : ainsi Suzanne Lilar, dans *Une enfance gantoise* (1976), invente-t-elle un récit néo-platonicien de ses origines, analysant à merveille tous les jeux de langage intérieur qui font la vie profonde d'un enfant. Un écrivain aussi discret que Jean Freustié évoque les nœuds de l'addiction et de la désintoxication dans *L'Héritage du vent* (1979), mettant l'accent sur l'impossible « au nom du père » qui serait plutôt un éternel *non* au fils dépossédé. Dans l'œuvre très diverse d'Hervé Guibert, on ne tiendra pour autobiographie que *Mes parents* (1986), où l'auteur triche peut-être avec le pacte autobiographique, mais en procurant des effets de lecture étranges et pervers. De telles autobiographies, belles menteuses, sont évidemment à la marge du genre, puisque le crédit du lecteur dépend de son émotion et de sa sympathie pour le protagoniste de l'histoire, et on connaît mal les lois poétiques qui déterminent soit un effet de confiance, soit un soupçon intrigué. Il arrive parfois qu'un écrivain présente comme autobiographie ce qui n'est qu'une enquête généalogique prénatale : la trilogie de Marguerite Yourcenar, *Le Labyrinthe du monde*, n'en a pas moins créé, par ses vertus littéraires, une délicieuse illusion autobiographique chez tous ses lecteurs. À l'inverse, Nathalie Sarraute, avec *Enfance* (1943), a miraculeusement accordé la résurrection des douze premières années et l'histoire d'une formation

de la personne, considérée comme « ego scriptor ». On pourrait voir là le sommet provisoire du genre puisqu'il porte au même apogée l'invention de l'écriture et la recherche de la vérité !

Dans la dernière décennie (1990-2000), on s'en tiendra, injustement, à trois écrivains de type assez différent. Pouvait-on écrire après Auschwitz de la poésie ? a-t-on souvent dit avec Adorno. Jorge Semprun, après Buchenwald, montre qu'il doit écrire son autobiographie de résistant et de détenu dans son maître livre, *L'Écriture ou la vie* (1995) : le titre même indique le grand enjeu de l'autobiographie. Il est significatif que cet écrivain ait choisi le français pour cet ouvrage, alors qu'il avait choisi le castillan pour la *Vie de Federico Sanchez* 1973, son autobiographie de militant clandestin dans l'Espagne franquiste. Annie Ernaux, après trois romans très forts, a fait entendre un son nouveau dans l'autobiographie avec *La Place* (1986) et *Une femme* (1991). Le classique récit œdipien y est enfin inséré dans les déterminations sociales, et pour la première fois le peuple des pauvres et des prolétaires entre dans le cercle, jusque-là aristocratique, de l'autobiographie. Une nouvelle écriture, faite de pudeur et de discrétion, janséniste à force de refus des effets rhétoriques, s'instaure avec un pouvoir symbolique extrême. *Passion simple* (1991) relate, avec plus de violence, une liaison de l'âge adulte : là aussi une voix de femme trouve sa note juste, dans un genre ordinairement réservé aux mâles écrivants. Enfin, *La Honte*, le récit le plus engagé dans l'aveu d'un lointain secret, reconstitue un traumatisme originel, à la fois social et sexuel. Dans le même registre d'une écriture ascétique, qui cherche à dépasser le style dit littéraire vers toujours plus de nudité, mais dans un contexte familial bien plus tragique, Charles Juliet assume l'idée d'autobiographie, avec rigueur, dans des récits aussi déchirants que l'*Année de l'éveil* (1988) et, surtout, *Lambeaux* (1995).

AUTOPORTRAITS

Nous avons fait ici la part belle à la stricte autobiographie, c'est-à-dire à la narration qui se conforme à l'engagement rousseauiste et gidien, et à ce pacte autobiographique que scelle l'homonymie explicite de l'auteur, du narrateur et du protagoniste. Il existe cependant, dans la tradition française, un autre modèle discursif et narratif, que l'on conviendra d'appeler « autoportrait » et que l'on peut rattacher aux *Essais* de Montaigne : une relative continuité diachronique laisse alors place à un jeu d'images dans le miroir ou de réflexions sur une vie intérieure. Un autoportrait littéraire, peut-être plus ou moins autobiographique, dans la mesure où il donne plus ou moins de place au narratif. Un livre comme *Feux* (1938) de Marguerite Yourcenar communique beaucoup plus de secrets intimes que la trilogie autobiographique du même écrivain. André Gide n'a pas livré d'autoportrait, parce qu'il en dessine un par jour dans son journal. On a déjà signalé le délicieux *Passe-temps* de Paul Léautaud mais, dans l'œuvre si inégale de Marcel Jouhandeau, on ne formulera aucune réserve pour l'*Essai sur moi-même* (1947), fourre-tout éblouissant d'intelligence, incluant un récit de vie de pédagogue, quasi luciférien. Michel Leiris, dans le quatuor de *La Règle du jeu*, nous présente un autoportrait en déconstruction

permanente, jouant sur la poésie du langage intérieur et sur la suspicion envers soi. Dans l'histoire des écrits autobiographiques (l'adjectif ayant une plus grande extension sémantique que le substantif), l'autoportrait fragmenté de François Nourissier, *Un petit bourgeois* (1963) (que suivra en 1978 *Le Musée de l'homme*), constitue un tournant, car pour la première fois un écrivain français talentueux plaidait explicitement pour l'entreprise autobiographique. La haine de soi donnait toute sa force à une prose tour à tour caressante et meurtrière. *Bratislava* (1991), à travers une approche génétique de l'autoportrait du sujet, propose aussi un lumineux art poétique de l'autobiographie. Plus proches encore de l'autoportrait pictural sont les écrits personnels qui font un large appel à la photographie ; sous la double forme de l'album de famille et du dictionnaire intime, le *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) n'est pas un roman, comme le voudrait l'auteur, mais un autoportrait en forme de puzzle à recomposer par le lecteur. De la même manière, les *Yeux verts* (1980) de Marguerite Duras, dans la fragmentation des écrits brefs et des photographies, donne, sans doute dans le désordre, la figure la plus vraie de l'auteur. La fragmentation de l'autoportrait offre ainsi une alternative à la continuité narrative de l'autobiographie. Parfois l'autoportrait se dissimulera subtilement sous le tableau d'une ville. Julien Gracq, avec *La Forme d'une ville* (il s'agit de Nantes), Paul Morand, avec *Venises* (il s'agit bien du pluriel de la successivité), ont écrit, dans le grand âge, leurs plus beaux livres peut-être.

VERS L'AUTOFICTION

Dans les années 1920, on parlait volontiers de « roman autobiographique », et cette notion informe continue à être invoquée aujourd'hui, alors qu'on devrait la tenir pour nulle et non advenue depuis les premiers travaux de Philippe Lejeune, en 1971. Le critère de destination est en effet d'une grande simplicité : si André Gide met en scène Jérôme et Alissa, il ne peut s'agir, avec *La Porte étroite*, que d'un roman, c'est-à-dire d'une histoire fictive. Aucun des lecteurs de la première édition ne pouvait connaître les concordances avec la vie d'André et de Madeleine Gide, et ces concordances très partielles, si elles avaient été connues, auraient empêché de lire ce récit comme un roman ; le roman est par définition hétéronyme : aucun lecteur n'est assez pervers pour confondre, dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric Moreau avec Gustave Flaubert. Inversement, quand André Gide met en scène André Gide dans *Si le grain ne meurt*, quand Sartre raconte Sartre dans *Les Mots*, le lecteur naïf ne saurait y voir des romans, c'est-à-dire, en langue française, des fictions. On peut juger bien court ce critère onomastique ou patronymique, estimer qu'il y a des cas litigieux (quand le prénom, mais non le patronyme, est commun à l'auteur et au protagoniste). Il reste qu'il est facile d'accès, et qu'il engage des conséquences importantes ; le romancier s'engage à ne pas intégrer son nom dans l'univers du roman et à ne pas le textualiser ; l'autobiographie n'en finit pas d'écrire son nom, et peu importe que ce soit son patronyme ou son pseudonyme d'écrivain. N'y a-t-il aucun cas de transgression entre ces deux systèmes ? Il est d'usage dans la nouvelle, de Mérimée à Somerset Maugham et à Jorge Luis Borges, de faire intervenir l'auteur,

sous son nom, dans l'histoire à condition qu'il joue seulement un rôle de confident ou de témoin. Mais était-il inconcevable d'écrire un roman dans lequel, par une sorte de métalepse, l'auteur entrerait sous son nom dans une histoire présentée comme fictive, et ce à titre de protagoniste ou de premier rôle ? La question ne fut pas posée, mais certains y répondirent en écrivant un roman homonyme, avec plus ou moins de difficulté dans l'élaboration du texte hybride : Colette, en 1928, avec *La Naissance du jour*, Cendrars, en 1926, avec *Moravagine*, Simenon (toujours lui) avec *Trois crimes de mes amis* (1938). C'était inventer en fait la formule de l'autofiction, telle qu'elle sera proclamée par Serge Doubrovsky en 1977, avec deux contraintes contradictoires : l'allégation de la fiction dans le sous-titre générique, l'homonymie des trois instances narratives. Nous avons déjà mentionné ces recueils de nouvelles, chez Drieu et Morand, où l'on devine l'identité d'un même narrateur anonyme présent dans tout le recueil, mais cette identité n'est nulle part donnée en clair. Céline, quand il entreprend sa trilogie allemande, à partir de 1956, joue à la fois sur la chronique véridique et sur la fiction romanesque : il figure en tant que Céline dans son roman, et ne modifie pas les noms des comparses, aux risques des procès. *D'un château l'autre* (1956), *Nord* (1968), *Rigodon* (1968) ne se déploient pas sur la même ligne que le *Voyage* ou *Mort à crédit*, et ne sont pas non plus des autobiographies, tant la fantaisie du narrateur vis-à-vis des données historiques est grande. André Malraux auquel on devait déjà la définition du « ni vrai ni faux mais vécu » invente un dispositif bien marqué qui juxtapose les scènes de fiction (déjà produites dans le roman intitulé *Les Noyers de l'Altenburg*) et les scènes données comme effectives ou historiques. Ces va-et-vient entre fiction visant à la véracité et récit vrai tendant à la fiction épique marquent les *Antimémoires* (1966) et *Lazare* (1974), d'une manière générale l'ensemble intitulé *Le Miroir des limbes* (1976) : ces limbes ne seraient-elles pas cet étrange intervalle dont on ne sait s'il représente à la fois roman et autobiographie ou s'il n'est ni l'un ni l'autre mais une diégèse du troisième type. Le chef-d'œuvre de l'autofiction ludique nous semble avoir été donné, avant le terme, par Antoine Blondin, avec *Monsieur Jadis ou l'École du soir* (1971), qui fourmille d'inventions narratives, et qui le premier invente l'alternance d'une première et d'une troisième personne. Patrick Modiano, peut-être à la suite de Pierre Loti, qu'il affectionne, mêle sous sa propre identité des souvenirs réels et des souvenirs imaginaires, sans aucune marque signalétique et avec des effets très sûrs de nostalgie et d'irréalité. En marge de ces romans présentés comme tels, *Livret de famille* (1977), *De si braves garçons* (1982), *Remise de peine* (1988) *Fleurs de ruine* (1991) constitue un quatuor autofictionnel, merveilleuse musique de chambre dont la mélodie poursuit longtemps le lecteur. Georges Perec invente, pour *W ou le souvenir d'enfance*, une configuration toute différente : les chapitres impairs en italiques constituent une fiction aventureuse, puis une utopie négative en forme de roman d'anticipation ; les chapitres pairs en romain donnent des souvenirs d'enfance de Georges Perec, souvenirs si secs, si plats, si pauvres qu'on ne peut que les tenir pour véridiques. Dans la connexion finale de ces deux ordres du récit, reliés par l'image d'Auschwitz, on reconnaît l'effet de vérité que produit cette variante inédite de l'autofiction. Chez Serge Doubrovsky (dont les préoccupations sont très proches de celle de Perec), l'autofiction, dont il a donné la formule et la théorie, nous semble une

variante radicalisée et expressionniste de l'autobiographie. De *Fils* (1977) à *Laissé pour conte* (1999) en passant par *Un amour de soi* (1982), *Le Livre brisé* (1989), *L'Après-vivre* (1994), Doubrovsky narre la guerre des sexes, l'impossibilité du couple, la colère du juif survivant au génocide, et cela dans un langage inédit et tragicoludique. Mais la fiction n'est chez lui que la mise en mots et en scène, le travail du style et du rythme, les carambolages du récit et de l'histoire. Le pacte autobiographique joue plus que jamais. La fiction même, qui mènerait à poser des actions comme n'ayant pas eu lieu, mais comme si elles avaient eu lieu, est absente du récit doubrovskien, alors qu'elle règne sur les écrits de Cendrars ou de Genet. Alain Robbe-Grillet, de son côté, a mal réussi à faire coexister, dans ses « romanesques », un récit de carrière très référentiel et des fabulations plus ingénues que perverses. Le dispositif le plus impressionnant serait celui de Jacques Roubaud dans *Le Grand Incendie de Londres* (1989) et dans *La Boucle* (1993), mais il refuse fermement cette dénomination, et il est bien difficile de définir ces types de texte par le pacte auctorial qui y préside pour ensuite prendre le contre-pied des auteurs mêmes... Au fond, l'autofiction court de grands risques : si elle devient un substitut moderne du vieux roman autobiographique, il faut l'abjurer. Si elle est une forme ou une ruse de l'autobiographie canonique, sa part de fiction reste négligeable, et d'ailleurs la véridicité et la fiction peuvent-elles composer ? Si l'autofiction devient, comme chez Blondin, autofabulation, alors elle se trouve entravée par le nom propre référentiel, qui désigne une identité sociale. Peut-on vraiment fictionnaliser un vrai nom de personne, sans tomber dans l'imposture ou la mythomanie ?

L'on convient, depuis que Philippe Lejeune a proposé une définition d'autobiographie qui s'est imposée à tous par sa précision, que l'autobiographie est un récit rétrospectif en prose. Mais, depuis Wordsworth et Lamartine, toute une lignée de la poésie narrative tend, asymptotiquement, vers le récit de vie. On a déjà évoqué *Chêne et chien* de Raymond Queneau, écrit en vers réguliers et placé sous l'autorité de Nicolas Boileau, et *Feux*, que Marguerite Yourcenar présentait comme un « recueil de poèmes d'amour, ou, si l'on préfère, comme une série de proses lyriques reliées entre elles par une certaine notion de l'amour ». *Le Roman inachevé* (1956) d'Aragon raconte bien en vers réguliers, savamment désarticulés, une vie tumultueuse, mais dans une incertitude de la fiction, de la poésie et du mentir-vrai, pour reprendre une formule significative de l'écrivain. Georges Perros, ce merveilleux écrivain de soi et pour soi, présente comme un « roman-poème » *Une vie ordinaire* (1967). Dans la lignée de Raymond Queneau, William Cliff conte et chante bien ses errances avec humour (*Marcher au charbon*, 1978). « Voilà qu'il se remet à compter pas à pas / ce que sa vie lui rend de banale expérience. » Yves Charnet ne cesse pas d'être poète, quand il compose ses *Proses du fils*, (1993), et d'ailleurs, à ce niveau de langage, qui pourrait encore distinguer prose et poésie ? Jacques Roubaud a-t-il jamais été plus au cœur de l'acte autobiographique que dans *Quelque chose noir, poèmes* (1986), ce tombeau poétique qu'il compose pour sa jeune femme subitement décédée ?

ENTRETIENS ET DIALOGUES

Dans les années 1920, Frédéric Lefèvre inventa une forme de l'interview littéraire qui connut un grand succès. Il passait « une heure... » avec un écrivain célèbre et s'en faisait, à deux voix, le portraitiste. Dans les années 1950, l'entretien se développe en forme de feuilleton radiophonique et conquiert un vaste public. Jean Ammouche va questionner André Gide, Paul Claudel, Marcel Jouhandeau et bien d'autres ; André Parinaud essaie d'apprivoiser Colette qui ne ménage pas les coups de griffe ; Robert Mallet, chargé de relancer Paul Léautaud, va être à l'origine d'un mémorable succès radiophonique, qui fait entendre à la France entière le rire du Diogène de Fontenay-aux-Roses. On va tirer de tous ces entretiens, parfois des disques, plus souvent des livres qui perdent beaucoup, avec le timbre de la voix. Le magnétophone va prendre le relais ; les intervieweurs transforment les cassettes en livres et en font des mémoires aux magnétophones. Malheureusement l'interviewé vaut ce que vaut l'interviewer, et les réponses ce que valent les questions. En général, ces livres constituent le point faible des écrivains qui signent ces livres alors qu'ils les ont, non pas écrits mais parlés : or ils sont moins à l'aise à l'oral qu'à l'écrit. L'universelle interview est bien devenue la plaie du XX[e] siècle finissant, car elle ne médiatise nullement les écrivains, mais bien le médiateur infatué. Il y a des exceptions, elles sont rares. Michel Contat a suscité chez Sartre aveugle un passionnant « Autoportrait à soixante-dix ans », François Nourissier a pu donner une autre version, dialoguée, de son autobiographie avec *Mauvais genre*. Et surtout Claude Mauriac, se fiant à sa mémoire, et non au magnétophone, a su admirablement faire parler André Gide, François Mauriac, André Malraux, Michel Foucault, Charles de Gaulle, et tant d'autres grandes figures. La technique de l'interview est la forme dégradée de l'art de l'entretien, et certains écrivains ont le génie de la conversation.

Il serait ici envisageable d'étudier la vogue des récits de voyage, à laquelle Gide, après 1925, n'a pas peu contribué avec *Le Voyage au Congo*, *Le Tchad*, le *Retour de l'U.R.S.S.* Mais ces voyages gidiens ont été à juste titre rassemblés sous la rubrique « Littérature engagée » puisqu'ils dénonçaient avant tout des agressions envers des droits de l'homme. Le récit de voyage s'intègre assez mal à l'écriture de soi, car c'est le monde qui importe au lecteur, et non pas le moi du voyageur. Sauf chez Chateaubriand, le récit de voyage encombre en général les autobiographies : les voyages à Cuba, en Chine, en URSS suscitent, chez Simone de Beauvoir, ou Leiris, les parties les plus faibles et les plus ennuyeuses. Les grands récits de voyage, ceux d'un Paul Morand par exemple, ne nous apprennent rien sur le voyageur lui-même, et celui-ci ne nous intéresse guère. Une exception considérable est représentée par *Tristes tropiques* (1955) de Claude Lévi-Strauss, dont on connaît le célèbre incipit : « Je hais les voyages et les explorateurs. Et voici que je m'apprête à raconter mes expéditions. Mais que de temps pour m'y résoudre ! » Cette autobiographie d'une pensée anthropologique, qui ne nous apprend rien sur l'enfance et le caractère de la personnalité contingente, est en fait un anti-récit de voyage : elle introduit cependant, par la voie métaphorique de l'autobiographie, à la pensée structurale, celle

qui a le mieux écarté l'idée d'Histoire, et ce paradoxe fait tout le prix de ce nouveau *Discours de la méthode*, dans les sciences humaines, à l'aube des années 1960.

JOURNAUX ET CARNETS

Revenons une fois de plus à Gide, au risque de le transformer en principe originel de l'écriture de soi. Dans l'histoire du journal que l'on dit intime et qu'il faudrait mieux dire personnel, André Gide représente un tournant capital ; pour la première fois, un écrivain publie de son vivant son journal personnel, en 1939, dans la déjà prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade ». Si l'on a censuré quelques entrées, c'est pour les remettre à la publication d'un complément, paru en 1947, et concernant ses relations conjugales, *Et nunc manet in te.* Certes Julien Green avait antérieurement publié deux volumes de son propre journal, mais il en avait exclu la moitié qui concernait le sexe pour n'en garder qu'une autre consacrée à la spiritualité et à la littérature. Cette dissociation fera perdre beaucoup de son intérêt à un journal qui finira par comporter seize volumes. Un Gide avait été conquis par des journaux personnels, publiés bien après la mort du diariste, et souvent émondés, sinon miniaturisés : tel fut le sort des journaux de Stendhal, de Benjamin Constant, d'Amiel, de Marie Bashkirtseff. Tout le prix de ces journaux venait de ce qu'ils avaient été tenus hors de tout projet de publication, du moins dans les premiers temps. Gide, au contraire, sait d'emblée qu'il publiera de son vivant son journal comme son autobiographie. Le désir de transparence vis-à-vis de ses contemporains n'a jamais été poussé plus loin, et l'audace du diariste, dans ses aveux et dans ses doutes, ne sera pas mince. Ce sera donc un journal d'écrivain, et la sténographie propre à cette pratique se transformera en un grand style toujours épris de concision et de discrétion. Le journal tend aussi à devenir le double de son auteur, lequel s'est transformé en un livre-miroir, aussi riche et divers que la personne même. Le genre va donc se diversifier : le journal anthume va se répandre chez les grands écrivains consacrés : François Mauriac, Marcel Jouhandeau, Julien Green, Joë Bousquet, Jean Guéhenno, Claude Roy, Ernst Junger, Jean Baudrillard, Gabriel Matzneff, Charles Juliet, Roland Jaccard, Renaud Camus, Marc-Edouart Nabe publient depuis cinquante ans des journaux de plus en plus nombreux et de plus en plus gros. Il n'est pas douteux que l'acte quotidien de la prise de notes – pratique privée avant que d'être un genre littéraire – devient alors une représentation, et peut-être bien ce que Valéry appelait une comédie de l'esprit : en effet, au lieu d'un écrit sans destinataire autre que le rédacteur, apparaît un écrit quotidien conçu en vue des effets de lecture sur un public imminent. Seuls les esprits cyniques ou les caractères inébranlables conservent alors la liberté du for intérieur et se gardent de faciles effets de scandale, destinés à pâlir au bout d'une saison. Un seul écrivain, Claude Mauriac, s'est totalement exprimé dans le journal intime publié, et ce fut l'aventure de *Temps immobile*, entamée en 1974 et poursuivie jusqu'à ses derniers jours. L'idée simple et neuve de Claude Mauriac fut de bouleverser et recomposer l'ordre chronologique, tout en maintenant les dates des calendriers qui constituent l'écriture même du journal. Chaque tome du *Temps immobile* devient ainsi un puzzle, permet-

tant des parcours autobiographiques, thématiques, politiques : ici se combinent l'histoire discrète d'un écrivain qui doute de ses pouvoirs et la légende d'un siècle mouvementé. La grande réussite littéraire de cet ensemble tient d'une part au sens du montage et des coupes, d'autre part à un renoncement volontaire aux effets du grand style personnel ; l'écriture se devait d'être la plus neutre possible. On pourrait donc parler ici de révolution dans le journal personnel, mais jusqu'ici aucun diariste n'a repris l'idée d'une perturbation du calendrier et de la substitution du désordre de la mémoire à l'ordre monotone du temps. André Malraux avait d'ailleurs, pour l'autobiographie, réussi le même coup de force libérateur, avec ses *Antimémoires* (1967). Il est un deuxième type de journal, posthume, lui, mais préparé et disposé comme un dossier juridique pour obtenir de la postérité la consécration du mort – et de l'écrivain. Roger Martin du Gard a composé ainsi trois gros volumes, truffés d'extraits de lettres écrites ou reçues : en fait le rédacteur n'avoue jamais ses secrets, alors qu'il les fait avouer à tous ses partenaires et amis. On retrouve la perversion apologétique qui dénature l'écriture de soi et en fait une formation de défense contre autrui. Assurément, le troisième type des journaux personnels restera le plus convaincant : il s'agit de journaux, tenus sous une impulsion personnelle, animés par la double passion de vivre et d'écrire, étrangers à la pensée d'un public et d'un lecteur, même virtuel. Les journaux des « grands écrivains » seront souvent moins libres que ceux des débutants, des marginaux, ou des étrangers à l'institution littéraire. Eugène Dabit, Jacques Rivière, Louis Scutenaire, Edmond Gilliard, Gustave Roud, Charles Du Bos, Georges Perros, Henri-Pierre Roché n'ont jamais occupé le devant de la scène littéraire francophone : ils peuplent pourtant le musée imaginaire du vrai journal personnel. Plus que tout autre, le journal de Catherine Pozzi, révélé en 1987 et édité par Claire Paulhan, est apparu comme un livre admirable d'intelligence et de passion, à l'image d'une grande âme, ignorée de presque tous ses contemporains. Il se peut aussi que nos contemporains préfèrent désormais aux œuvres monumentales, aux romans fluviaux, aux poèmes océaniques, les carnets de notes, les esquisses, les écrits intimes, et parfois les correspondances, qui vont constituer notre dernier point.

CORRESPONDANCES OU LES VIES EN LETTRES

La *Correspondance* de Gustave Flaubert fut la bible de la génération de 1900 ; certains, cependant, préféraient la *Correspondance* de Stendhal. Est-il d'ailleurs un livre plus noble que la correspondance croisée de Georges Sand et Flaubert, laquelle a été réunie récemment ? Dans la période de l'entre-deux-guerres, la correspondance de Jacques Rivière et d'Alain Fournier, publiée, non sans coupures, dès 1926, a exercé une influence comparable : l'ardeur de la jeunesse et la passion pour la littérature animent ces lettres innombrables, écrites par deux amis disparus prématurément. Tous les grands écrivains de la *NRF* ont entretenu alors des correspondances considérables, comme on le découvre dans l'ouvrage essentiel d'Auguste Anglès ; la publication en a été résolument entamée dès les années 1950 et se poursuit encore aujourd'hui, à un rythme plus lent. Là, comme dans les journaux

évoqués ci-dessus, on peut soupçonner les correspondants d'écrire par avance pour le grand livre inévitable que recueillera la postérité : ces épistoliers veillent à garder copie du moindre billet qu'ils envoient. Cela donne de grandes confrontations intellectuelles, de mémorables dialogues entre grands fauves des lettres : Claudel et Gide, Claudel et Suarès, Suarès et Gide, Gide et Martin du Gard, Rivière et Gide, Claudel et Rivière, Charles Du Bos et Gide, Paulhan et Suarès. Il reste que la représentation de ces échanges tourne à la théâtralisation posthume, l'épistolier prenant souvent la pose face à l'éternité. C'est plus encore le cas quand l'écrivain efface les réponses qui lui ont été faites, disperse les destinataires selon l'ordre chronologique, et réécrit ses lettres en fonction de ses exigences actuelles : ainsi a procédé Saint-John Perse en intégrant sa correspondance à une voix, dans le volume des *Œuvres* édité de son vivant. On appréciera beaucoup plus le *Choix de lettres* de Jean Paulhan : en trois volumes revit ici, vue par l'un de ses acteurs les plus lucides, la plus belle période de la littérature française qu'on ait jamais eue. Les correspondances, quand elles sont spontanées et n'entrent pas dans une stratégie précise, peuvent constituer les plus belles histoires d'amour : entre autres joyaux, citons les *Lettres à sa mère* de Paul Léautaud, les *Lettres à Nelson Algren* de Simone de Beauvoir, les *Lettres à Poisson d'or* de Joë Bousquet, la *Correspondance avec André et Colette Jéramec* de Drieu la Rochelle. Sans doute bien des correspondances adultérines et brûlantes restent-elles inédites, protégées par la susceptibilité frémissante des ayants droit. Ainsi nos petits-neveux seuls pourront lire les lettres de Sartre à Lena Zonina. Il ne faut sans doute pas trop attendre de publications fracassantes de la part des écrivains du deuxième demi-siècle. D'une part, l'usage privé de la correspondance postale tend à se restreindre, et la patience du destinataire à se limiter ; d'autre part, pour tout ce qui est promotion et diffusion de l'auteur, les nouveaux médias (radio, télévision) et les anciens (presse écrite, salons du livre, ventes humanitaires) requièrent l'écrivain, qui n'a plus de temps à perdre avec un seul destinataire. Parmi les nouveaux écrivains, on ne voit guère, comme correspondance à forte teneur autobiographique, que la correspondance juvénile entre Georges Perec et Jacques Lederer. Mais quelle correspondance est, littérairement, plus riche que celle de François Truffaut, le plus littéraire de nos cinéastes français ?

Il y a aujourd'hui un débat assez vif sur l'autobiographie, et ses marges, que remplissent les divers types d'écrits intimes. Le public (et en particulier les amateurs qui lisent selon le principe de plaisir) se précipite sur les autobiographies ou ce qu'il peut prendre pour tel. Il consomme, voracement et indifféremment, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Brigitte Bardot, Christine Deviers-Joncour, Jean-François Revel, Jean Daniel, Edgar Morin. Les critiques, les universitaires, les doctes dénoncent un phénomène de décadence et de dégradation dans cette marée noire autobiographique, qui prend l'allure de « l'universel reportage » que condamnait déjà Mallarmé, il y a un siècle. En fait, c'est sur la crise profonde de la fiction et sur la ségrégation de la poésie que se développent une recherche et une production autobiographique qui réunissent les plus grandes qualités littéraires. À titre d'exemple réconfortant, on peut citer la très subtile quasi-autobiographie de Marc Weitzmann, intitulée *Chaos.* À côté de cela, comme la mauvaise monnaie chassait la bonne, des formes dégradées et souvent apocryphes de l'autobiographie envahis-

sent le marché, qui ne prête attention qu'à la notoriété de l'auteur présumé dans des secteurs extra-littéraires. En fait la vraie autobiographie a toute chance de sauver la littérature, dont l'image sociale n'a cessé de pâlir depuis les radieuses années 1950. Faut-il être consterné de ce que Sartre ne nous touche plus comme romancier des *Chemins de la liberté*, mais nous passionne comme autobiographe des *Mots* ? Ainsi va l'évolution des genres littéraires...

BIBLIOGRAPHIE

BEAUJOUR M., *Miroirs d'encre*, Paris, Le Seuil « Poétique », 1980.

CONTAT M. (dir.), *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, Paris, PUF, 1996.

DIDIER B., *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981 ; *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.

DOUBROVSKY Ch., LECARME J., LEJEUNE Ph. (dir.), *Autofictions et Cie*, R.I.T.M., n° 6, 1993.

DU BOS Ch., *Le Dialogue avec André Gide*, éd. Corréa, 1947.

LECARME J., LECARME TABONE É., *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin « U », 1997.

LEJEUNE Ph., *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971 ; *Lire Leiris, autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck, 1975 ; *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil « Poétique », 1975 ; *Je est un autre. L'Autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, 1980 ; *Moi aussi*, Paris, Le Seuil « Poétique », 1986.

L'œuvre moderne

Dominique COMBE

« Pour un écrivain ou un artiste, selon Michel Leiris, il est aussi absurde de se vouloir moderne que de se prétendre classique, puisque ce n'est que rétrospectivement, en tenant compte de ce qu'aura été le développement historique, qu'on pourra dire qui était authentiquement moderne à une certaine époque » (cité par H. Meschonnic, *Modernité, modernité*, Verdier, 1988, p. 296). Le mot d'ordre, pourtant profondément ironique, d'*Une Saison en enfer*, « Il faut être absolument moderne », et celui de Baudelaire, « trouver du nouveau », ont pris la valeur d'un canon esthétique contre la « tradition », l'héritage du passé et les valeurs « anciennes » du « classicisme éternel » : « les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé », proclame Artaud. Assignée à l'artiste comme une finalité en soi, voire comme un impératif catégorique, la « modernité » tient lieu de programme à toutes les « Avant-gardes ». Le moderne, qui dénonce tous les poncifs, est lui-même devenu le cliché par excellence. Malgré les réflexions critiques d'H. Rosenberg sur la « tradition du nouveau » et d'O. Paz sur la « tradition de la rupture », relayées par celles d'H. Meschonnic et A. Compagnon, le mot continue aujourd'hui encore à jouer le rôle d'une formule magique – non seulement pour les artistes, mais aussi pour les critiques et les théoriciens, qui cèdent à la fascination de son aura, malgré l'avènement du « post-moderne », d'ailleurs beaucoup plus à la mode aux États-Unis qu'en France, qui est censé le dépasser. Mais le post-moderne, emprunté à l'architecture, n'est lui-même pas mieux défini que le moderne, dont il ne diffère d'ailleurs souvent que par le nom : Beckett, emblème de la modernité pour Adorno, est classé parmi les « post-modernes » outre-Atlantique. Pour Sartre et Blanchot, Barthes et Genette, Derrida et Lyotard, tout ce qui compte en fait de littérature est donc supposé relever de la « modernité », dont sont crédités – outre Flaubert, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, Artaud, Genet et tant d'autres – leurs « précurseurs », qu'on peut toujours aller chercher plus avant dans l'histoire – de Sade à Rabelais, à Montaigne et, pourquoi pas, à Chrétien de Troyes, quand ce n'est pas à Homère lui-même. Le concept de modernité, faute d'une définition rigoureuse, semble bien un fourre-tout critique.

Les historiens de la littérature, pourtant, s'efforcent de discerner des lignes de rupture, des événements susceptibles de partager le cours de l'histoire en un « avant » et un « après » pour dater l'origine de la modernité (les Lumières, le

romantisme, le symbolisme, etc.). Un certain consensus (Lukács, Adorno, Benjamin, Sartre) s'établit même pour faire de 1848 – et tout particulièrement des Journées de juin – le point de départ de la modernité européenne. La publication, la même année 1857, des *Fleurs du Mal* et de *Madame Bovary* paraît évidemment corroborer une telle périodisation. Mais les arguments en faveur de la Révolution française, du tournant du siècle, ou de 1830, sont également recevables, de sorte qu'on ne saurait véritablement dater la modernité, qui consiste dans un mouvement continu et diversifié. Aussi faut-il préciser que ce qu'on désigne généralement par le défini singulier *la modernité* n'est en somme que l'une de ces modernités plurielles, sous le régime de laquelle sont placés aujourd'hui écrivains, lecteurs et critiques.

La vision téléologique de l'histoire de l'art et de l'Histoire qui sous-tend le concept de modernité est elle-même fondée sur le postulat rationaliste du progrès et de la perfectibilité, substitutif de ce que H.-R. Jauss appelle « métaphysique de la tradition » (« La modernité dans la tradition littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Gallimard, 1978, p. 158-209), et symétrique du modèle « apocalyptique » (Meschonnic) de la décadence. S'appuyant sur le paradigme de la querelle des Anciens et des Modernes, ou encore de l'Ancien et du Nouveau, dont on pourrait retrouver les origines, déjà, dans l'élaboration de l'idée de Classique, il procède essentiellement d'une idéologie des « ruptures » et des « révolutions » – d'une « tradition de la rupture » (O. Paz). La célébration de la « révolution du langage poétique » (Kristeva), de la « révolution romanesque » (Zeraffa), du « Nouveau théâtre » (Serreau) comme du « Nouveau roman », etc., s'accompagne de la projection de jugements de valeur *a posteriori* fondés sur une illusion rétrospective.

Sans récuser le thème de la « modernité », il convient donc, après l'avoir relativisé, de le décharger de sa portée axiologique pour lui rendre le sens esthétique, descriptif que, le premier, Baudelaire lui attribue. Depuis le *Salon de 1846* (« Qui dit romantisme dit art moderne... »), et surtout le manifeste en faveur de Constantin Guys, « peintre de la vie moderne », en 1859, Baudelaire peut en effet être crédité d'avoir élevé le mot de « moderne », utilisé par Balzac et Chateaubriand, jusqu'au concept de « modernité ». À la différence des protagonistes des multiples querelles des Anciens et des Modernes qui, depuis la fin du XVII[e] siècle, scandent l'histoire de l'art, Baudelaire ne fait pas du « moderne » ce qui, étant « à la mode », renvoie les valeurs anciennes aux vieilles lunes du passé, mais il associe la modernité au devenir lui-même, de sorte que « moderne » s'oppose non pas à « ancien » ou à « passé », mais à éternel. Ce qui fait de Constantin Guys le « peintre de la vie moderne », c'est précisément qu'il intègre l'« élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion » – la part historique du Beau. Selon une formule célèbre, commentée par Walter Benjamin (*Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. fr., Payot, 1982), « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » – « le présent qui reste présent » (Meschonnic). De ce point de vue circonstanciel, toute œuvre est certes susceptible d'être étudiée comme « moderne », mais ce qui distingue peut-être la modernité de la littérature après 1850, ou du moins d'une part de celle-ci, c'est

qu'elle met en avant sa nature historique, « mortelle », comme dira Valéry plus tard, et par là « relative ».

MODERNITÉ ET NÉGATIVITÉ

Il y a quelque justification à placer la modernité sous le signe de la philosophie de Hegel – comme le font du reste Lukács, Adorno, Habermas, Bürger et, implicitement, Compagnon, lorsqu'il met en évidence les « paradoxes de la modernité ». La description hégélienne de l'« art moderne » traversé par le négatif, dans l'*Esthétique*, semble corroborée par l'omniprésence des thèmes négatifs dans la littérature depuis la fin du siècle dernier. Cette négativité peut s'expliquer en outre par le fait que, parmi les écrivains, se trouvent des lecteurs de Hegel (sans parler, même, des écrivains-philosophes, comme Sartre, qui proposent une théorie de la « néantisation »). Après la vulgarisation de la philosophie allemande par Victor Cousin, Mallarmé avait à tout le moins reçu des échos (par Villiers de l'Isle-Adam) de la *Phénoménologie de l'Esprit*, traduite par Véra, ou de l'*Esthétique*, traduite par Bénard. Le séminaire animé par Kojève à l'École pratique des hautes études sur Hegel a été fréquenté par Bataille et Queneau, mais aussi par Lacan et encore bien d'autres, ce qui permet de mieux comprendre l'hégélianisme « sans réserve », selon la formule de J. Derrida à propos de Bataille dans *L'Écriture et la différence*, de la pensée française depuis les années 1930. Bonnefoy place ainsi *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* sous le signe de la *Phénoménologie de l'Esprit* : « Mais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle » (Hegel).

Les réflexions de Valéry à propos de Mallarmé rencontrent la dialectique hégélienne : « Le travail sévère en littérature se manifeste et s'opère par *des refus*. On peut dire qu'il est mesuré par le nombre des refus. » Valéry impute l'exigence mallarméenne à un désir de « pureté » qui semble emblématique de la modernité – comme en témoignent encore l'ascétisme de Mondrian et le spiritualisme de Malevitch en peinture, ou le minimalisme de Webern en musique. Aussi pourrait-on y lire une « esthétique négative », qui serait la marque d'un versant de la littérature française après 1848 – de Mallarmé jusqu'à Beckett –, et selon laquelle toute création passerait par la destruction des valeurs, des formes, des genres et des styles passés et présents. Mallarmé se fait donc le porte-parole de la modernité lorsqu'il écrit : « La destruction fut ma Béatrice. » Certes, cette thèse s'applique en définitive à n'importe quelle période de l'histoire de l'art, dont « l'évolution », comme l'observe Tynianov, est régie par des conflits et des tensions surmontés ; mais, après 1848, pour le « romantisme de la désillusion » (G. Lukács), le négatif devient véritablement la thématique centrale, comme l'atteste suffisamment *L'Éducation sentimentale*, qui fait du temps un principe non de construction mais de dégradation, transformant la « formation » *(Bildung)* en apprentissage de l'échec. Le négatif est ainsi exposé par les artistes eux-mêmes, d'Artaud à Bataille, dans leurs programmes esthétiques, désormais fondés sur le manque, la perte, l'absence, la destruction, la violence et la mort, etc., quand ce n'est pas le Néant lui-même, comme Mallarmé.

Cette « esthétique négative » (Adorno) ne se traduit pas seulement par une thématique « musicienne du silence » (Mallarmé) ; elle procède d'une « rhétorique négative » (H. Friedrich) qui fait la part belle au vocabulaire et à la syntaxe de l'absence et du manque, emblématisée par le célèbre incipit de « Salut » : « RIEN, cette écume, vierge vers / À ne désigner que la coupe... » Il est certes tentant de spéculer sur la portée ontologique de cette négativité, dont H. Friedrich a montré qu'elle conduisait à « dé-réaliser » *(Entwirklichen)* – si ce n'est, selon une perspective sartrienne, à « irréaliser «– le monde, tout en « dé-personnalisant » (ou « personnalisant ») le sujet, de sorte que l'écriture pourrait s'apparenter à une « théologie négative ». Mais, à un niveau plus immédiat, c'est d'abord contre la rhétorique, déclinante depuis la fin du siècle dernier, que s'exerce la négativité, qui devient le principe même de la création, comme une « anti-rhétorique », pour les avant-gardes futuristes, dadaïstes, surréalistes... La négativité met ainsi radicalement en question les styles, formes et genres définis par la tradition. Mais, selon un paradoxe célèbre analysé par Jean Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes* (1942), cette « Terreur dans les lettres » est encore une « Rhétorique » – une « contre-rhétorique », en quelque sorte.

LA DISSOLUTION DES GENRES

De cette « dialectique négative » témoigne clairement le refus des frontières et des distinctions de genres, qui constitue sans doute la marque la plus évidente de la modernité française, affichée par les avant-gardes depuis la fin du siècle dernier. S'il est vrai que, déjà, le préfacier des *Odes et ballades*, en 1826, affectait une certaine désinvolture à l'égard des appellations génériques, et que la *Préface de Cromwell* (1827) proclamait que la « poésie est dans tout », il faut néanmoins attendre le tournant du siècle pour que les classifications génériques soient radicalement récusées au nom du « mélange des genres » et du *Gesamtkunstwerk* vers quoi tendent les symbolistes – à travers le « drame poétique », sur le modèle de Maeterlinck ou de Claudel, le « roman poétique », à la manière de Rodenbach ou, plus tard, d'Audiberti ou de Jouve, ou tout simplement le « poème en prose », dont l'appellation constitue une contradiction dans les termes pour la poétique classique. La fortune des genres mixtes, hybrides, tels que le « récit poétique » (Gracq, Blanchot, Des Forêts, etc.) ou l'« autofiction » (Doubrovsky), montre bien la fécondité de cette volonté de transgresser délibérément les frontières établies entre poésie, fiction, théâtre, essai, quand ce n'est pas avec les autres arts. Parmi ces genres de synthèse, il convient de faire une place importante à ce que Mallarmé appelle le « poème critique », qui efface les limites entre création poétique (ou fictionnelle), et discours critique ou réflexif. L'idée que « Crise de vers » (1896), où Mallarmé livre la quintessence de sa poétique, fait partie intégrante de l'œuvre poétique devait en effet être riche de conséquences pour la littérature d'après 1945. L'un des *topoï* de la critique structuraliste, développé notamment par Barthes, est en effet celui de l'unité fondamentale de la production littéraire et de son commentaire. Par-delà l'idée d'une « critique des écrivains » (Valéry, Gide, Rivière, Thibaudet, etc.), qui

suppose encore de distinguer entre deux pratiques d'écriture, s'impose celle d'une critique elle-même « productive », représentée par Barthes, Kristeva, mais aussi par les romanciers et les poètes, au sein même de leur travail (Ricardou, Sollers ou Deguy).

Le mélange des genres repose sur le principe de la polyphonie, du dialogisme et de toutes les formes de « métissages » qui brisent l'unité et la cohérence stylistiques, qui sont les critères traditionnels de l'œuvre. Quoique Bakhtine, découvert en France grâce à J. Kristeva et à T. Todorov, impute au genre romanesque tout entier le dialogisme qui permet d'associer dans un même texte des langues, des niveaux de langue ou de style hétérogènes, il semble que la littérature moderne ait poussé l'hétérogénéité jusqu'au procédé systématique. La modernité ne repose alors pas tant, par exemple, sur l'introduction du parler populaire sous sa forme orale que sur son intégration à la structure de l'énoncé grâce au style indirect libre, au monologue intérieur et à toutes les techniques de citation, de « collage » et de « montage ». Le roman ou le théâtre n'ont certes pas attendu la seconde moitié du siècle dernier pour mettre en scène le langage familier et l'oralité (le baron de Nucingen, chez Balzac, parle « alsacien »), mais il faut attendre Zola (dans *L'Assommoir*, 1877) puis, surtout, Ramuz, Céline et Queneau pour que cette langue ainsi oralisée se fonde dans le discours du narrateur – ainsi que dans le *skaz* russe, dont les origines remontent à tout le moins à Gogol. La modernité réside là encore dans l'effacement des frontières. Dans les littératures d'expression française – au Maghreb, en Afrique, aux Antilles en particulier – ce n'est véritablement qu'après-guerre que les expressions empruntées aux langues maternelles ou nationales (arabe dialectal, wolof, créole, etc.), qui étaient jusque-là seulement greffées sur le français comme autant d'emprunts ou de citations démarqués du français normatif, viennent altérer la « pureté » du discours monologique par le « métissage », la « créolisation », dont Senghor, le premier, puis Glissant, et aujourd'hui Confiant et Chamoiseau sont les défenseurs en Afrique et aux Antilles, comme Khatibi ou Meddeb au Maghreb.

L'écriture se confond alors avec « l'expérience des limites » (Sollers) ; mais, pour subversives que puissent paraître ces transgressions qui portent les genres à leurs limites, elles ne font que valoriser *a contrario* le découpage générique : si Claude Simon peut défaire le partage entre fiction et autobiographie, c'est bien que le roman et l'autobiographie existent *en soi* – telle est la « loi du genre » qui, pour Derrida, « confirme [...] la pureté essentielle de leur identité » (*Parages*, Galilée, 1986, p. 253). D'où la contestation non seulement des frontières, mais de l'idée même de genres qui, selon la déclaration fameuse de Michaux, « eux ne [...] ratent pas » celui qui les « rate ». Les genres peuvent alors être récusés au nom du caractère absolu et irréductible de chaque œuvre, et bientôt de chaque texte, pris isolément. L'argument était déjà celui du philosophe italien B. Croce, pour qui les catégories généralisantes de la critique n'étaient que des fictions incapables de rendre compte de la singularité du style et de l'œuvre. À cet égard, la modernité, en privilégiant l'absolue singularité de l'œuvre, incomparable et inimitable, étrangère aux règles et conventions, s'inscrit dans le même courant d'une pensée nominaliste : quoi de commun, en effet, entre *Monsieur Plume* et *La Jeune Parque*, entre *Mort à crédit* et

Thérèse Desqueyroux ? Ou, au contraire, c'est au nom de l'unité de l'« Œuvre total », du « Livre », du « Texte » pris comme un absolu dont chaque ouvrage ne serait qu'une « subdivision prismatique » (Mallarmé), une « variation », une « variante » (voire une « variable »), que les divisions de genres paraissent inacceptables. Les spéculations mallarméennes sur le « Livre », abondamment commentées par Barthes, Kristeva, Blanchot et Meschonnic, ont ici encore un rôle fondateur qui explique l'ambition, partagée par de nombreux poètes contemporains, d'échapper au « recueil d'inspiration diverse » pour produire un « livre de poésie ». Cette exigence de composition, qu'on retrouve poussée au plus haut degré chez les romanciers héritiers de Proust, est sans commune mesure avec le souci rhétorique de la *dispositio*, affiché en « poésie » par Ponge, car il est toujours étroitement lié à la nature du genre adopté. Dans le projet mallarméen, en revanche, il ne s'agit rien moins que d'identifier le Livre à la littérature tout entière, selon une perspective cosmologique qui rejoint la dimension épique. Vers cette « métaphysique du Livre », qui touche également au sacré, tendent les recherches de Jabès. Dans tous les cas, les genres sont perçus comme des catégories abstraites et artificielles, étrangères à la nature concrète de l'œuvre, qui se dressent comme un obstacle entre l'écrivain et sa création.

Le déni « nominaliste » des genres établis se manifeste par la volonté d'atteindre chaque genre dans son essence même, en le vidant de sa substance thématique et formelle, de sorte que la désignation générique – roman, poème, tragédie, autobiographie, etc. – prend une signification ironique, provocatrice ou polémique, en contradiction avec le contenu manifeste de l'œuvre : ainsi lorsque Aragon intitule sa biographie de Matisse « roman », son autobiographie poétique « roman inachevé », ou lorsque Georges Perros sous-titre son autobiographie poétique *Une Vie ordinaire* « poème-roman ». Une telle attitude, ici explicitée par les indications « paratextuelles » (Genette) – sous-titre, quatrième de couverture, commentaires de l'auteur... – s'inscrit dans une stratégie plus générale de ce qu'on pourrait nommer, faute de mieux, « dégénéricisation », qui consiste à ôter de l'œuvre les éléments essentiels de sa définition générique, attendus par le lecteur (à la différence de l'effacement des frontières et du mélange des genres, qui ouvrent un nouvel « horizon d'attente » [Jauss]). Ainsi de la *Prose du Transsibérien* et des *19 Poèmes élastiques* de Cendrars, de « Zone » et de « Lundi rue Christine » d'Apollinaire, où la poésie, se niant en quelque sorte elle-même, affiche ouvertement son prosaïsme, démystifiant les valeurs conventionnelles du « poétique » pour fonder une « anti-poésie » qui annonce les « proèmes » de Ponge. Cette tendance, ouverte par les poèmes en prose du *Spleen de Paris*, est l'une des caractéristiques les plus évidentes des avant-gardes cubo-futuristes, dadaïstes, surréalistes, etc. La modernité n'est pas seulement fondée sur la « poésie de la poésie », ainsi qu'on le répète à satiété après les commentaires de Heidegger sur Hölderlin, mais sur la poésie de la non-poésie, poésie de la prose. La prosaïsation apparaît non seulement comme le signe de la modernité, mais comme la modernité elle-même, ainsi que le suggère le titre de l'ouvrage de Peter Bürger, dans le prolongement de la « théorie critique » d'Adorno : *la prose de la modernité*. Le roman, c'est un poncif de le noter aujourd'hui, se dénie en récusant les personnages, dont la consistance psychologique est mise à mal par les

techniques d'objectivation, de réification – de Robbe-Grillet à Perec –, mais aussi par le monologue intérieur, le flux de conscience, etc. Mais surtout, c'est la narrativité elle-même qui est atteinte, si l'on considère les récits qui, après *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*, dissolvent paradoxalement l'événement dans le *continuum* d'une durée totalement dédramatisée, ressentie comme le pur écoulement du devenir. Que dans de nombreux romans contemporains – de Nathalie Sarraute à Marguerite Duras –, il ne se passe rien, à la lettre, ou que l'anecdote la plus triviale, l'événement le plus insignifiant, comme chez Proust ou Joyce, soient promus à une hauteur mythique est bien le signe de cette impossibilité de raconter constatée par W. Benjamin dans « Le Narrateur », qui provient de la perte irrémédiable de l'art du récit et de la fin des mythes héroïques. La disparition du drame au théâtre – chez Beckett, chez Adamov, et tant d'autres – va dans le même sens du déclin de la fonction narrative, et par là de la dissolution interne des genres mimétiques, qui atteignent à leur propre « épuisement » *(exhaustion)*, selon la formule célèbre du romancier américain John Barth.

LE REFUS DE L'ŒUVRE

Par-delà l'intégrité des genres légués par les poétiques passées, c'est l'œuvre elle-même qui est menacée. Récusant l'image accomplie de l'*opus magnum* contrôlé par son créateur, doté de cohérence et d'unité jusqu'à sa présentation au public, la modernité privilégie au contraire l'inachevé, le fragmentaire qui révèlent la fragilité et l'artifice de l'œuvre. Une telle conception de l'œuvre suppose que l'écrivain soit en somme dépossédé de son *auctoritas*, du contrôle conscient de sa production. Certes, le *topos* romantique de l'inspiration suppose déjà cette logique de la dépossession ; mais l'utilisation du « hasard objectif » dans le « récit surréaliste », des techniques d'association dans l'écriture automatique, du récit de rêve, etc., poussent plus loin la destitution du sujet – c'est du moins ce que pense Breton lorsqu'il croit entendre parler « l'inépuisable murmure » de l'inconscient dans le « texte surréaliste ». La libération, par toutes ces techniques, des fantasmes et des pulsions, sinon inconscientes du moins irréfléchies, de toute manière, rompt avec l'idéal de cohérence attaché à la notion d'œuvre. La place accordée à l'aléatoire en littérature (comme du reste dans l'*action painting* américaine ou les compositions post-sérielles de Ligeti ou de Stockhausen) met en question l'idée de l'œuvre. Selon une logique hégélienne, la rupture du consensus social qu'implique une telle négativité à l'égard de l'œuvre fait en réalité triompher la subjectivité individuelle, qui devient alors la seule norme pour la création.

La formule de Rilke reprise par V. Jankélévitch, « Quelque part dans l'inachevé », pourrait ainsi être placée en exergue à notre modernité, du reste héritière des romantiques allemands. De là cette fascination contemporaine pour les œuvres perdues, détruites, ou inachevées, qui brillent des feux des possibles infinis ouverts à l'interprétation du lecteur et de l'exégète : des *Pensées* de Pascal au « conte » *Igitur* ; de *Lucien Leuwen* aux *Illuminations*. Et il n'est certes pas fortuit que, après avoir célébré en Valéry le poète du « Cimetière marin », on lui préfère aujourd'hui le

penseur des *Cahiers*, qui n'étaient pas destinés à la publication. La vogue des journaux intimes, carnets, notes et autres entreprises autobiographiques privées, comme d'ailleurs celle de la correspondance des écrivains, parce qu'elle concerne le versant caché, et peut-être moins accompli, où l'homme se révèle dans toute sa faiblesse et sa complexité, est sans doute liée au soupçon porté sur l'œuvre publiée et consacrée. Pareille valorisation des « limbes » de la littérature conduit en droite ligne à la passion toute fétichiste pour les manuscrits, brouillons, esquisses, notes qui anime la critique génétique, encline à préférer l'avant-texte au texte définitif, tout comme l'esquisse ou l'étude de Delacroix sont souvent préférées au tableau « final ». Au nom du renversement des valeurs « téléologiques » de l'édition critique, l'état primitif, promu au rang d'un *Urtext*, se pare de l'aura des origines. Le plus beau témoignage de cette esthétique de l'œuvre en gestation n'est pas tant la *Recherche du temps perdu*, qui thématise certes sa propre genèse selon un procédé classique de « mise en abyme », mais sous la forme d'un résultat, que l'ensemble des « proèmes » de Ponge, et en particulier la série des « carnets », comme le « Carnet d'un bois de pins » ou, surtout, *Pour un Malherbe*. Ponge fait du projet d'une monographie sur Malherbe – le plan, les thèmes principaux, les citations... – l'ouvrage lui-même. Faute de pouvoir écrire un *Malherbe* pour les éditions du Seuil, il publie *Pour un Malherbe* chez Gallimard. L'ouvrage n'est pas seulement un « poème critique » (Mallarmé), mais bien ce qu'on pourrait appeler, au même titre que *La Fabrique du pré*, *Une figue de parole* ou *Le Savon*, un « poème génétique », et l'auteur devient à lui-même son propre éditeur-généticien. N'est-ce pas là la meilleure illustration de l'impossibilité de l'œuvre comme telle ? À la clôture de l'œuvre parachevée dans son unité s'oppose donc l'« œuvre ouverte » (U. Eco) qui exhibe les marques de son inachèvement, de son incomplétude, résumée par le titre d'un poème de Bonnefoy, « L'imperfection est la cime », qui est en somme la résultante du culte moderne pour le « transitoire », le « fugace », le « relatif », souligné par Baudelaire. Ainsi peut-on comprendre l'importance accordée à la « parole de fragment » (J. Beaufret) et aux formes brèves – sentences, maximes et surtout aphorismes, dont l'esthétique est le plus souvent rapportée aux romantiques allemands et à Nietzsche – de Char à Cioran. L'apparent inachèvement est alors absolument volontaire et concerté, à la différence des *Fusées* de Baudelaire et autres « hideux feuillets [d'un] carnet d'un damné ». Dans tous ces exemples, il faut souligner le rôle confié au lecteur, et plus généralement au processus herméneutique, pour autant que le sens est assumé, voulu même comme pluriel. La polysémie, qui a été la bannière de toutes les théories textualistes, de Barthes à Kristeva, serait alors le principal facteur de déconstruction de l'« œuvre » comme unité et cohérence du Sens. Resterait la combinatoire infinie des réseaux de signification au sein du « texte », affranchi de l'autorité de son auteur, comme de son lecteur-commentateur, ouvert à tous les échanges polyphoniques (intertextuels), emblème à lui tout seul de la modernité.

La forme la plus radicale de cette négativité contre l'œuvre consisterait en définitive dans l'absence d'œuvre, à laquelle les dadaïstes ont appelé, pour que triomphe le « Rien ». Ainsi, dans le débat ouvert par Valéry et Brémond sur le thème si controversé de la « poésie pure », fondée précisément sur une série de refus et

d'exclusions (du récit, de la description, du didactisme et, en définitive, de la signification), la poésie idéale n'est autre que la musique, affranchie de la tyrannie de la signification – « la Poésie sans les mots » dont rêvait Mallarmé. D'exigence en exigence, de négation en négation, l'œuvre suprême brille par son absence et culmine dans son autodestruction. L'œuvre idéale est l'œuvre virtuelle, symbolisée par les « transparents glaciers des vols qui n'ont pas fui ».

L'AUTOTÉLISME ET LE REFUS DU SENS

Le double refus – des genres, de l'œuvre elle-même – par lequel s'exprime la négativité, conduit au rêve de l'autonomie du texte littéraire. Selon la logique ouverte, là encore, par Baudelaire, commentant lui-même Théophile Gautier et Edgar Poe, la poésie « n'a qu'Elle-même », n'a « d'autre but qu'Elle-même », de sorte qu'il faut rapporter la modernité à l'esthétique, héritée des frères Schlegel, de Schelling et, avant eux, de Kant, de la « finalité sans fin » qui détache le Beau de toute forme d'intérêt sensible ou pratique et lui assigne à lui-même sa propre fin. Hegel remarque que, dans « l'art moderne », « ce sont les moyens de représentation qui deviennent une fin en soi, si bien que c'est l'habileté subjective dans l'application des moyens utilisés par l'art qui devient un objet des œuvres d'art ». Cette autonomie de la forme qui affranchit la « littérature » du principe utilitariste – de la morale, de la religion, de l'idéologie –, est au cœur non seulement de la poésie, telle que Baudelaire et surtout Mallarmé la rêvent, mais encore du « style » qui fait souffrir Flaubert. Le corrélat essentiel de la disqualification des genres et de l'œuvre, c'est l'hypostase du « Style » comme forme absolue, autonome et intransitive. Désormais, ainsi que Flaubert ne cesse de le répéter dans les lettres fameuses à Louise Colet, « le sujet n'est rien, le style est tout » : « Yvetot vaut Constantinople. » En promouvant ainsi le Style comme un absolu indépendant du référent, la modernité parachève le processus d'autonomisation de l'art amorcé dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, qui avait vu la naissance d'une science du Beau autonome, l'esthétique. Le propre de l'œuvre moderne, c'est en effet, comme *Madame Bovary*, qui reste encore l'un des signes les plus forts de notre modernité, qu'« elle tient par la force interne de son style ». Ainsi repliée, « recourbée » (Foucault), « close » sur elle-même, la littérature est indifférente au sujet parce qu'elle a le pouvoir de sublimer l'anecdote la plus insignifiante, de transformer la boue en or. Reste ce que Flaubert appelle encore « l'œuvre », et que la critique des années 1960, après les Formalistes russes, appelle le « texte », qui consiste dans l'autotélisme de la « fonction poétique ». Des « mots en liberté » des Futuristes au « rituel » de Saint-John Perse, le privilège accordé au « mot » conduit le langage à nier son propre pouvoir de signification et de représentation. Par la quête de l'intransitivité et l'aspiration à se libérer des « attaches extérieures » (Flaubert) au monde, en suspendant la visée référentielle, les héritiers de Mallarmé, mais aussi du Rimbaud des *Illuminations*, portent la littérature à ses propres limites – au silence, comme l'attestent les entreprises de Beckett ou de du Bouchet, mais aussi à la musique ou à la peinture,

comme le montrent les expérimentations du « laboratoire » futuriste, dadaïste ou lettriste.

LA DIALECTIQUE DE LA MODERNITÉ

Cette négativité qui conduit les œuvres aux limites de leur genre, jusqu'à les défaire, n'est pas pure « déconstruction ». Selon un processus dialectique de l'évolution littéraire, la contestation des formes existantes suscite l'invention de formes et de genres nouveaux, dont on pourrait dresser un inventaire – depuis le « poème en prose » de Baudelaire, le « drame poétique » des symbolistes, le « poème-conversation » d'Apollinaire, le « poème simultané » de Cendrars, le « collage » futuriste ou dadaïste, le « récit surréaliste », la « chronique » de Cingria, jusqu'au « journal poétique » de Cayrol, au « Livre » de Jabès, au roman lipogrammatique de Perec et à l'« auto-fiction » de Doubrovsky... La naissance de ces genres est inséparable de celle de formes elles-mêmes nouvelles, comme le verset, le poème spatialisé, l'écriture automatique, le monologue intérieur, la polyphonie narrative, etc. Par là même, l'œuvre qui paraissait se dissoudre se recompose selon des schèmes inédits qui sont les moteurs de « l'évolution littéraire » (Tynianov).

Se dessinent alors, au-delà des ruptures et des révolutions, des continuités et des filiations, qui inscrivent, malgré tout – et ô combien, puisqu'ils deviennent à leur tour de nouveaux paradigmes – Baudelaire, Apollinaire et Cendrars dans la « poésie », Proust, Sarraute et Simon dans le « roman », Beckett et Pinget dans le « théâtre ». La modernité réside alors dans la transformation et l'enrichissement subis, sous l'effet du devenir, par les catégories rhétoriques et stylistiques qui définissent l'œuvre. L'écart par lequel les *Illuminations*, vers 1880, paraissent étrangères à la sphère poétique, alors définie par Henri de Régnier ou Sully Prudhomme, ou la *Recherche* à la sphère romanesque des années 1920, circonscrite par Paul Bourget, Romain Rolland et Colette, fait toute la modernité, qui peut être définie littéralement comme un décalage fécond, une anticipation sur un stade ultérieur de la littérature que l'œuvre « déviante » contribue elle-même à faire naître. C'est dire combien, dans ce processus dialectique de différenciation sans cesse renouvelé, le « fond » sur lequel se découpent formes et genres nouveaux, à chaque fois, paraît indispensable : Beckett ne peut se comprendre sans Giraudoux et sans Anouilh. Qu'on célèbre aujourd'hui la « modernité » d'Artaud, de Céline ou de Genet n'en fait pas pour autant les auteurs les plus représentatifs de leur époque, du point de vue de l'institution littéraire et de l'« horizon d'attente » du public et de la critique. Le roman des années 1920-1930, ce n'est pas tant Proust et Céline que Romain Rolland et Roger Martin du Gard, et la poésie vers 1870-1880 n'est pas, pour le grand public, celle de Rimbaud ni de Mallarmé (malgré le cercle de ses admirateurs), mais bien plutôt de Sully Prudhomme, couronné par le prix Nobel en 1901. Cette « dominante » des valeurs académiques ne fait assurément que souligner la « nouveauté » apportée par les « modernes », mais il convient de ne pas oublier, au nom de la modernité, que l'invention et l'innovation procèdent dialectiquement de grandes continuités : Mallarmé, comme Baudelaire, admire Hugo, en qui il voit

« le vers personnellement » ; Proust se réfère volontiers à Balzac. De sorte que la « nouveauté » apparaît le plus souvent comme le fruit d'une évolution silencieuse : l'art, comme la nature selon Aristote, ne fait pas de saut. Aussi faut-il bien garder en mémoire que « l'œuvre moderne » ne représente jamais qu'une part de la littérature de la fin du XIXe siècle et de notre temps, certes la plus significative et la plus intéressante, mais qui ne saurait être comprise sans les œuvres auxquelles elle s'oppose et qui, elles, constituent la « dominante ». Selon la loi de l'évolution littéraire découverte par Chklovski et les Formalistes – la « marche du cheval », aux échecs –, la « branche cadette », minoritaire et déviante, est elle-même destinée à devenir la branche principale : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, minoritaires en leur temps, devaient devenir les maîtres du XXe siècle, tout comme le poème en prose, le vers libre, le verset devaient devenir les formes « dominantes » de la poésie contemporaine. L'écart, le décalage qui font la modernité, elle-même « fugitive » et « relative », sont donc par définition destinés à être comblés, et à devenir à leur tour le « fond » sur lequel se profilent de nouvelles modernités, ce qui explique pourquoi les innovations d'aujourd'hui sont les conventions et les « traditions » de demain.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO T.-W., *Théorie esthétique*, trad. fr. M. Jimenez, Klincksieck, 1974.

BENJAMIN W., *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982.

BÜRGER P., *La Prose de la modernité*, trad. fr. M. Jimenez, Klincksieck, 1994.

COMPAGNON A., *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990.

HABERMAS J., *Le Discours philosophique de la modernité*, trad. fr. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.

LUKÁCS G., *Théorie du roman*, trad. fr. J. Clairvoye, Paris, Gallimard « Tel », 1990.

MESCHONNIC H., *Modernité, modernité*, Verdier, 1988.

PAZ O., *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1976.

ROSENBERG H., *La Tradition du nouveau*, trad. fr., Paris, Minuit, 1962.

2.

Parcours

La « relation critique »

La « relation critique » au XIX[e] siècle[1]

Jean-Thomas NORDMANN

C'est au XIX[e] siècle que la critique acquiert l'autonomie d'un genre à part entière et que, dans le prolongement de la Révolution, s'épanouit en France l'idée nationale. Cette concomitance n'est pas fortuite. En plus des discussions de méthode, singulièrement vives, et de la qualification des œuvres et de leurs auteurs qui répond à sa vocation même, l'histoire de la critique littéraire accompagne durant tout le siècle celle du sentiment national et lui prête de vives lumières. Cette liaison définit, pour une part, la modernité du genre, même si l'on peut soutenir que, de tout temps, la critique française a exercé la fonction pédagogique de faire entrer les œuvres dans le domaine public de l'esprit et de les affecter d'un supplément d'universalité qui passe pour une vocation nationale. Au XIX[e] siècle, ce rôle se modifie. Les romantiques mettent en cause l'universalisme gallocentrique des Lumières. La littérature, et avec elle sa conscience, la critique, relèvent désormais d'une fragmentation de l'humanité en cultures différentes qu'organise la distinction des caractères nationaux. La critique aide à définir ces caractères et elle les utilise pour analyser les œuvres et les juger : largement induit désormais de l'histoire de la littérature française, l'esprit français offre une référence et comme une norme régulatrice aux commentaires et aux sentences du critique. Cette forme de rapport à l'histoire élargit les perspectives du genre : par-delà les tensions entre explication et jugement, dégager la situation de l'œuvre devient une fonction cardinale de la critique.

L'impulsion romantique

LA RÉVOLUTION ET LES GERMES DE RENOUVELLEMENT DE LA CRITIQUE

Les historiens ont longtemps tenu la période révolutionnaire pour une sorte d'éclipse de la littérature. On tend aujourd'hui à réévaluer certaines de ses créa-

1. Ce texte reprend, pour l'essentiel, des développements tirés de l'ouvrage *La critique littéraire française au XIX[e] siècle*, Paris, Le Livre de Poche « Références », 2001.

tions. Il convient surtout de ne pas oublier que se définissent alors d'importants clivages : née en 1789, la distinction d'abord parlementaire de la gauche et de la droite se prolonge, en critique, dans l'appréciation des œuvres et dans la place qu'il faut leur réserver au sein du passé littéraire national. Cette distinction va donner à la critique française une relation à la politique souvent plus sensible que dans les pays voisins.

PALINODIES DE LA HARPE

Les cours professés au lycée par La Harpe (1739-1803) entre 1786 et 1788, à une époque où l'enseignement supérieur des Belles Lettres n'existe pas, fournissent une synthèse de l'étude des littératures française et gréco-latine organisée, selon les normes de la poétique classique, à partir de la distinction des genres et pour illustrer principes et règles du goût. Le recours aux autres littératures européennes n'intervient que très secondairement et, dans la plupart des cas, pour justifier *a contrario* les modèles éprouvés. Dans un premier temps prévaut l'héritage de Voltaire et des Lumières. Emprisonné par la Terreur durant quatre mois, puis nommé professeur à l'École normale créée par la Convention, et où il enseigne l'art oratoire, La Harpe va désormais dénoncer les méfaits de la « philosophie ». Publié de 1797 à 1805 sous le titre de *Lycée*, son cours prétend offrir « au public une histoire raisonnée de tous les arts de l'esprit et de l'imagination, depuis Homère jusqu'à nos jours ». Vulgarisateur, La Harpe offre souvent à ses auditeurs une science de seconde main et sa connaissance des langues et textes de l'Antiquité classique ne va pas sans de nombreuses défaillances que ses détracteurs relèvent. S'inscrivant délibérément dans l'esprit de Boileau, mais originale en ce qu'elle constitue, à coup d'analyses amples et parfois diffuses, le premier cours d'enseignement supérieur en littérature française, l'œuvre de La Harpe défend les règles classiques en littérature, au nom de l'universalité du beau. Sans remplacer le génie, les règles de composition sont un guide indispensable. Condamnant également les critiques qui sombrent dans le formalisme stérile des règles et ceux qui les rejettent en bloc, La Harpe se place volontiers à un point de vue technique pour étudier les œuvres des grands auteurs tenus pour des modèles. C'est ainsi qu'il entend dresser, de manière pragmatique, le bilan de la littérature française. Même si ses opinions diffèrent selon qu'elles sont exprimées avant ou après 1794, La Harpe reste fidèle à l'esthétique et aux choix de Voltaire, exaltant notamment Racine au détriment de Corneille et fixant un canon de valeurs littéraires qui marquera la tradition pédagogique française et inspirera plus d'un auteur de manuels durant de nombreuses décennies.

La rupture idéologique qui traverse la carrière de La Harpe inaugure un débat récurrent tout au long du XIX[e] siècle, celui de savoir lequel des deux siècles littéraires précédents mérite d'être qualifié de « grand » ; dans l'immédiat, elle correspond à la fracture politique qui va diviser la « République des Lettres » entre révolutionnaires en quête d'une « littérature citoyenne » et émigrés qui, tout en cherchant à préserver le goût classique, découvrent les littératures étrangères.

LES IDÉOLOGUES ET LE RÉPUBLICANISME EN CRITIQUE

Avec la Révolution, les institutions littéraires disparaissent. Les salons ferment et l'Académie est supprimée en 1793. La multiplication des pièces mélodramatiques, dont les outrances inspirent à Mme de Staël l'invention du mot « vulgarité », ne stimule guère l'analyse littéraire. La critique de ces œuvres participe très largement des soubresauts de la vie politique. Poète officiel des fêtes patriotiques, Marie-Joseph Chénier (1764-1811) défend le rationalisme classique contre les diverses formes de renouveau spiritualiste dans le *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789* qu'il rédige à la demande de l'Institut en 1808 et qui contient notamment une analyse ironique d'*Atala*. C'est sur le plan de l'esthétique littéraire générale qu'apparaissent les apports les plus novateurs avec les Idéologues qui perpétuent l'encyclopédisme et l'esprit des Lumières, à l'École Normale de l'an III, puis au Tribunat et à l'Institut, avec Daunou (1761-1840) et Volney (1757-1820), dont les *Leçons d'histoire* contribuent à fonder une sociologie moderne des caractères nationaux. Leur programme nourrit *La Décade*, « journal philosophique, politique et littéraire » fondé par l'introducteur en France de l'étude historique de la littérature italienne, Pierre-Louis Ginguené (1748-1816). *La Décade* paraît de 1794 à 1807 et compte parmi ses collaborateurs le poète Andrieux (1759-1833), l'historien de l'art Amaury Duval (1760-1839), l'économiste Jean-Baptiste Say (1767-1832), Cabanis (1757-1808) et Destutt de Tracy (1754-1836). Pratiquant une critique prospective, prescrivant les caractères des œuvres à venir, *La Décade* prône la démocratisation de la littérature et réserve une place de choix « à la poésie dramatique et aux contes révolutionnaires », qui ont pour fonction d'élargir la vision du monde que les formes classiques étriquaient ; elle voit dans le roman le genre de l'avenir propre à répondre aux attentes du public moderne. Les collaborateurs de *la Décade* respectent les opinions religieuses et s'intéressent aux littératures étrangères, et en particulier au roman anglais, considéré comme le modèle du roman « philosophique », mais sans en recommander l'importation tel quel. Ils remarquent aussi, à propos de Goethe, combien la littérature allemande est éloignée de l'esprit français. Leur critique s'appuie donc sur la spécificité des caractères nationaux. Ils s'attachent également à réhabiliter les philosophes du XVIII[e] siècle, considérés selon eux à tort comme responsables des excès révolutionnaires. Ils saluent ainsi Condillac, Helvétius, d'Alembert et Diderot. Philosophiquement ils ont la « religion des faits », et c'est à l'aune d'un positivisme sensualiste qu'ils examinent les œuvres littéraires, s'attachant avant tout aux effets psychologiques qu'elles provoquent sur une conscience esthétique pleinement tributaire de sensations individuelles. Dans sa *Lettre à M. Thurot sur les poèmes d'Homère*, Cabanis place le génie du poète dans sa capacité à « s'emparer de la faculté sympathique », c'est-à-dire à produire un ébranlement psychologique du lecteur ou de l'auditeur, et non dans la constitution d'un modèle formel de l'épopée. Réflexions que prolonge un traité, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, dans lequel ce médecin jette les bases physiologiques d'une explication historique des comportements humains et de la diversité des mœurs. De même,

Fauriel (1772-1844) refuse de se plier aux classifications traditionnelles. Ce polyglotte, qui apprend le sanscrit et l'arabe par des moyens de fortune, introduit en France l'étude moderne des chants populaires (il va sur place recueillir les hymnes des Grecs opprimés) et de la poésie provençale ; ses recherches témoignent avec éclat des liens que le romantisme établit entre la quête des origines, l'identité nationale et la confrontation avec les cultures étrangères. De 1830 à 1844 il occupe à la Sorbonne une chaire de « littératures étrangères ». Dans la préface à sa traduction de *La Parthénéide* du Danois Baggesen, il affirme que c'est à partir de la diversité des effets psychologiques produits que peut se constituer la pluralité des genres, et non en fonction de formes données une fois pour toutes. La psychologie vient ainsi fournir à la critique de quoi fonder en raison relativisme et pluralisme. Ce faisant, les héritiers des Lumières rejoignent, par leur réflexion, l'apport le plus fécond de l'émigration.

L'ÉMIGRATION : LE SENS DE LA CONFRONTATION

La plupart des émigrés qui ont fondé des journaux à l'étranger ont cherché à préserver l'esprit français, sans s'intéresser aux littératures des pays d'accueil. Certains font cependant exception, tel Charles de Villers (1765-1815), qui étudie la littérature allemande, y consacre des articles dans *Le Spectateur du Nord*, traduit Kant et publie en 1806 l'*Érotique comparée ou Essai sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et les Allemands traitent de l'amour* : sur la base d'une étude comparée, il affirme la supériorité de la poésie allemande, idéaliste et morale, sur les œuvres françaises, sensuelles et réalistes. À partir de cet exemple il généralise sa thèse. Il glorifie le génie allemand dont l'idéalisme lui paraît refléter le vrai « talent poétique ». Ce fondateur du comparatisme aboutit ainsi à des conclusions contraires à celles des Idéologues en ce qu'il condamne la littérature du XVIII[e] siècle, même s'il partage avec eux une forme analogue de relativisme.

RETOUR EN FORCE DU CLASSICISME SOUS L'EMPIRE

À ces ouvertures s'oppose en France un classicisme d'État directement inspiré par le pouvoir napoléonien qui souhaite encourager la restauration littéraire. Au *Mercure de France*, Fontanes (1757-1821) entreprend de revenir en littérature à l'ordre que le Consulat s'attache à rétablir sur le plan politique. Nommé Grand-Maître de l'Université et chargé par Napoléon de réorganiser l'Académie française, il fustige les philosophes et se fixe pour objectif de revenir au classicisme du siècle de Louis XIV. Le cercle qui l'entoure tente de redonner une vie à la conversation de salon. Joubert (1754-1824) en est l'inspirateur et s'attache à faire le bilan de la littérature nationale en distinguant les « esprits faux » (Rousseau, Diderot, Voltaire) et les « esprits justes » (Corneille, Molière, La Bruyère). Il conçoit la critique comme un exercice de discernement et affirme que « la connaissance des esprits est le charme de la critique ; le maintien des bonnes règles n'en est que le métier et la

dernière utilité ». Sa lettre à Molé sur le caractère de Chateaubriand apparaît comme un modèle de cette analyse psychologique appliquée à l'étude du caractère d'un auteur. Il fait ainsi renaître la critique orale et improvisée des salons, perpétuant de la sorte, à travers les formes les plus classiques de sociabilité, l'identification du bon goût au caractère français, non sans envisager la reconstruction d'une élite intellectuelle propre à assumer la direction morale de la nation.

Le lien nécessaire du bon goût et de l'esprit français sous-tend la critique dramatique de Geoffroy (1743-1814), qui affirme dans *L'Année littéraire* : « Les règles de la poésie et de l'éloquence fondées sur la nature sont immuables comme elle. D'autres peuples ont eu de l'imagination et du génie, d'autres peuples ont cultivé les sciences avec succès, la France seule a du goût ; c'est par le goût que sa littérature est la première de l'Europe. » Au *Journal des Débats*, asile de libéralisme politique mais centre de réaction littéraire, où il crée et tient le feuilleton dramatique, Geoffroy s'emploie à défendre un classicisme identifié aux traditions de la Maison de Molière et imperméable aux influences shakespeariennes ; hostile aux innovations du XVIII[e] siècle, il ne conçoit pas de séparer la critique littéraire de l'étude morale et sociale. Sa critique, souvent venimeuse et qui a donné prise à des accusations de vénalité, connaît un grand succès et exerce une réelle influence sur la vie du théâtre. À ses côtés, Hoffmann (1760-1828), Dussault (1769-1824) et Féletz (1767-1850) s'attachent à écarter les idées de Schlegel, considéré comme un rhéteur allemand qui dissout la littérature dans la métaphysique et, tout en combattant le voltairianisme, défendent les normes d'un classicisme d'une grande orthodoxie.

De ces diverses tendances émerge l'œuvre critique de Mme de Staël (1766-1816) et de Chateaubriand (1768-1848) dont l'apport commun, par-delà divergences et polémiques, consiste notamment à intégrer au patrimoine littéraire national ce qu'il y a d'assimilable dans les réussites des exemples étrangers.

LE COUPLE FONDATEUR DE LA CRITIQUE ROMANTIQUE

MME DE STAËL ET LE SENS DU PLURALISME

Deux livres majeurs, deux sommes, scandent l'œuvre purement critique de Mme de Staël (1766-1817), son roman *Corinne* fournissant les éléments d'une étude de la culture italienne dont les perspectives annoncent parfois le pendant allemand. Analysant l'influence de la religion, des mœurs et de la politique sur la littérature, dans son ouvrage intitulé *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), elle exprime un point de vue relativiste, partant du principe que le climat, les coutumes, l'histoire forgent pour chaque époque et pour chaque peuple un esprit particulier. Appliquant à la littérature la méthode que Montesquieu avait utilisée pour la politique et le droit, cette conception ruine la belle universalité classique du beau. La géographie et la religion introduisent un principe de division de l'Europe littéraire au rebours du gallocentrisme des classiques : la diffusion du christianisme a donné aux peuples du Nord la capacité d'exprimer les sentiments qui correspondent à cette religion, ce qui confère à leur littérature des qualités

inconnues dans les pays du Midi. Mme de Staël conçoit l'idée d'un progrès social vers la Révolution, dont elle analyse les conséquences sur la production littéraire. À ses yeux, la littérature mondaine a vécu ; avec l'avènement de la morale républicaine, c'est une littérature nouvelle, populaire, qui devrait voir le jour, tranchant avec la vulgarité qui affecta les lettres durant les excès de la Révolution. Il est vrai que la conclusion du livre nuance cet optimisme en raison des incertitudes que le Consulat fait peser sur la liberté. Reste que le caractère national circonscrit ainsi des virtualités qui demeurent ouvertes. L'idée-force de progrès rend possibles le dépassement du classicisme en littérature des temps nouveaux et le développement d'une France littéraire moderne. Elle conduit à réexaminer la hiérarchie des valeurs littéraires en faisant passer la littérature latine avant la littérature grecque et en amorçant la réhabilitation du Moyen Âge.

L'exil, les voyages, les rencontres, les lectures orientent Mme de Staël vers la littérature allemande, au risque de faire apparaître la culture française parfois comme un repoussoir : « Je crois que l'esprit humain, qui semble voyager d'un pays à l'autre, est à présent en Allemagne », écrit-elle à Charles Villers le 16 novembre 1802. Deux voyages, en 1803 et en 1808, apportent des matériaux à cet engouement. Son ouvrage *De l'Allemagne*, achevé en 1810, interdit en France et publié en Angleterre en 1813, va fixer pour des décennies, et malgré les critiques de Heine et les réserves de Quinet, l'image rassurante d'une Allemagne pacifique, à l'opposé de la France napoléonienne. Sous-jacente à bien des développements, la polémique anti-bonapartiste n'altère pas la portée comparative de l'ouvrage qui jette les bases d'un examen parallèle des cultures de la France et de l'Allemagne, notamment dans la seconde partie du livre, lorsque l'auteur oppose la clarté analytique de l'esprit français, issue de sa sociabilité, à la profondeur de la pensée et à la force du sentiment que la solitude lui semble prévaloir outre-Rhin. Les pages que Mme de Staël consacre à l'esprit français et à ses incarnations dans la pratique de la conversation vont s'agréger à une vulgate qui nourrira les réflexions du siècle sur le caractère national. Au livre de Mme de Staël les générations romantiques devront des vues essentielles sur l'enthousiasme comme principe de l'inspiration, dont la prééminence déclasse partiellement l'esprit et consacre un primat de la référence à Rousseau sur le renvoi à Voltaire, sur le mysticisme comme ressort de la création poétique et, plus largement, l'évocation d'une littérature romantique « née de la chevalerie et du christianisme », en contraste avec la littérature classique. L'opposition n'est pas seulement celle, purement géographique, du Nord et du Midi ; elle ne se réduit pas non plus à celle du christianisme et du paganisme ; elle sépare une littérature « indigène » d'une littérature « transplantée » et, en fin de compte, une littérature ouverte, propre à accueillir ou à susciter des œuvres nouvelles d'une littérature close et constituée en intangible canon. *Romantique* tend de la sorte à valoir comme annonciateur sinon comme synonyme de *moderne*. Bien entendu cette opposition s'appuie sur l'adhésion à l'idéalisme subjectif de l'esthétique allemande, en rupture avec l'idéal classique d'imitation rationnelle de la nature. La puissance est critère de la beauté et la liberté condition de son avènement. La critique littéraire décrit cette énergie de l'œuvre plutôt que d'y vérifier l'application de règles conçues auparavant ; elle exalte l'originalité créatrice par la « description animée des chefs-

d'œuvre », qui annonce, dans son principe, la critique moderne d'identification, loin de se limiter à la reconnaissance et à la consécration du bon goût.

LE « GROUPE DE COPPET » CONTRE LA FRANCE CLASSIQUE

Les littérateurs réunis à Coppet autour de Mme de Staël prolongent son œuvre critique en s'attaquant à la tradition classique française au nom du pluralisme des cultures européennes. Ainsi Benjamin Constant (1767-1830), dans la préface qu'il ajoute à sa traduction du *Wallenstein* de Schiller, oppose-t-il en 1809 l'aspect vivant des œuvres dramatiques allemandes au caractère figé du théâtre classique français. En 1824, il fournira au lecteur français de son essai *De la religion* l'essentiel de la *Symbolique* de Creutzer, parue en 1810, c'est-à-dire les moyens d'une interprétation historique des mythes de l'Antiquité de nature à relativiser les principes critiques du classicisme. De même, dans son cours sur *La Littérature du Midi de l'Europe* publié en 1813, Sismondi (1773-1842) constate que la plupart des pays ont gardé une littérature chrétienne, chevaleresque, populaire, en un mot romantique. Seule la France s'en est écartée depuis le Moyen Âge pour se figer dans le classicisme. En cela elle n'a pas respecté le principe énoncé par Bonald de la correspondance de la littérature avec les mouvements de la société. Cette idée de l'inadaptation de l'esthétique classique à l'esprit moderne parcourt et sous-tend, on le sait, la critique dramatique de Schlegel et ses polémiques contre Molière et Racine. Cette mise en cause sans appel du classicisme fait violemment réagir les critiques du *Mercure de France* et du *Journal de l'Empire*. Enfin, toujours dans la mouvance de Mme de Staël, le Suisse Bonstetten (1745-1832) publie en 1824 *L'Homme du Midi et l'homme du Nord*, où il reprend la thèse de l'influence des climats sur la littérature. Sans doute faut-il tenir pour l'un des principes fédérateurs du Groupe de Coppet cette opposition du pluriel des caractères nationaux à l'unité formelle révolue du classicisme.

CHATEAUBRIAND ET LA POÉSIE DES TRADITIONS NATIONALES

Pour l'histoire de la critique, Chateaubriand (1768-1848) est un moderne parce que son œuvre et son apport participent d'un même sentiment du pluralisme et du progrès toujours possible, même si ses nostalgies de l'Ancien Régime l'éloignent du libéralisme staëlien. Dès l'*Essai sur les révolutions*, publié en 1797, la multiplicité des références et des confrontations ainsi que la pratique constante du parallèle dénotent une perspective comparatiste. Cinq ans plus tard, avec le *Génie du christianisme*, Chateaubriand prend place au premier rang des fondateurs de la critique moderne. Sa réhabilitation des valeurs médiévales et son appréciation des perspectives esthétiques – et notamment la revalorisation du sublime – ouvertes par la religion et par la religiosité chrétiennes constituent des apports essentiels à la France littéraire des modernes. Cette conversion esthétique au christianisme apparaît souvent comme une conversion à l'esthétique plus qu'au christianisme. Si, dans sa seconde partie intitulée « Poétique du christianisme », Chateaubriand examine les

renouvellements introduits par l'inspiration chrétienne, dans l'épopée, le théâtre et le roman, c'est-à-dire genre par genre, dans la perspective la plus classique, son procédé de démonstration se fonde pour chaque caractère sur l'opposition d'une œuvre chrétienne, donc moderne, à une œuvre antique et païenne. De là des analyses célèbres des personnages d'Euripide et de Racine, du roman de Bernardin de Saint-Pierre et des portraits de Pascal et de Bossuet rapidement agrégés à la tradition critique des humanités universitaires. Ces apports seront durables par-delà l'antithèse scolaire du romantisme et du classicisme, et, dans la mesure où le XVIIe siècle classique doit à son christianisme d'être opposé aux Anciens et, partant, d'apparaître comme moderne, ils font de l'œuvre de Chateaubriand le lieu d'une significative réorganisation du passé littéraire des Français. Publié en 1836, c'est-à-dire après les grandes victoires de l'esthétique romantique, l'*Essai sur la littérature anglaise* n'a certes pas le même retentissement que l'ouvrage de Mme de Staël sur l'Allemagne ; on ne doit pas pour autant le tenir pour une simple préface à la traduction de Milton à laquelle Chateaubriand dit avoir travaillé trente années durant, car on y trouve bien des pages importantes qui montrent la modernité de la critique telle qu'il la pratique. Prolongeant l'appel à « abandonner la petite et facile critique des défauts pour la grande et difficile critique des beautés » lancé en 1819 dans l'article sur les *Annales* de Dussault, s'inscrivant ainsi dans la lignée de Rousseau contre celle de Voltaire, il proclame les mérites de la « critique historique et générale » qui a supplanté l'ancienne « critique de détail ». À propos des origines, il n'oublie pas les chants populaires et primitifs ; sur Shakespeare, il cherche à définir une position d'équilibre afin d'exprimer sereinement les réserves du goût classique face aux thuriféraires tentés d'admirer le dramaturge pour ses défauts ; mais il n'hésite pas à placer Shakespeare parmi les « génies-mères », à la source d'inspirations universelles en même temps qu'il le tient pour l'incarnation du génie britannique ; des comparaisons entre la poésie anglaise de la fin du XVIIIe siècle et celle de la France conduisent à des réflexions plus générales sur la littérature moderne qu'illustre le parallèle final de Byron et de Chateaubriand lui-même (parallèle qui suggère du même coup que Chateaubriand attend de son lecteur d'être compté au nombre des « génies-mères ») ; qu'une part de cette confrontation se retrouve textuellement dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* montre tout à la fois le bon usage d'un même développement et l'implication personnelle du critique dans ses analyses.

LE COMBAT DES ROMANTIQUES

Le développement du romantisme français va faire les beaux jours de la critique en donnant à la querelle des anciens et des modernes, récurrente dans l'histoire intellectuelle de la nation depuis la fin du XVIIe siècle, un renouveau d'actualité. De plus, dans le cadre d'une promotion du statut de l'écrivain, qui, comme l'a montré Paul Bénichou, est appelé à assumer une partie des fonctions du prêtre, la fonction même de critique bénéficie d'une revalorisation en ce qu'elle aide à la constitution d'un terreau favorable à la création, qu'elle prépare, loin de se borner à l'accom-

pagner en parasite ; le temps de la « critique avant-courrière » peut revenir et Sainte-Beuve songer à revêtir le costume d'un nouveau Boileau.

VERS LE MARIAGE DES VALEURS LIBÉRALES ET DES VALEURS ROMANTIQUES

À l'époque de la Restauration, la critique est de plus en plus liée au journalisme politique et le débat entre romantiques et classiques se double d'un débat entre royalistes ultras et libéraux. Exception faite des fondateurs de la Société des Bonnes Lettres, classiques contre la Révolution, la plupart des monarchistes sont sensibles à une littérature chevaleresque et chrétienne qu'ils opposent au rationalisme qui a conduit à cette révolution. Telle est la position de quelques jeunes poètes réunis autour d'Alexandre Soumet : Hugo, Vigny, les frères Deschamps, etc. À l'opposé, les libéraux réhabilitent le classicisme au nom du rationalisme du XVIIIe siècle et contre l'invasion de la littérature étrangère. C'est le cas de Népomucène Lemercier (1771-1840) qui, dans son *Cours analytique de littérature* publié en 1817, dégage soixante-dix lois et règles pour apprécier les œuvres genre par genre et en affranchissant le jugement critique de l'anarchie des goûts individuels. Mais d'autres, comme Rémusat, Stapfer ou Stendhal, réunis chez Delécluze, s'opposent à ce chauvinisme en s'inspirant de Manzoni. Entre les anciens émigrés qui ne veulent pas apparaître comme les partisans d'une littérature étrangère et les libéraux qui s'opposent d'abord aux thèmes mystiques et médiévaux du romantisme allemand et anglais, la question nationale traverse le débat esthétique en l'infléchissant. Mais les positions évoluent rapidement. Dans les milieux libéraux, Villemain, Stendhal, Sainte-Beuve et le journal *Le Globe* s'attachent, chacun à sa manière, à préparer la réconciliation du libéralisme et du romantisme. À ce cheminement François Guizot (1787-1874) n'aura pas peu contribué. L'homme d'État qui devait incarner en politique le juste milieu et œuvrer au renouvellement des études historiques a joué un rôle considérable dans la recherche d'un accord entre les tenants les plus éclairés de la tradition classique et les champions de l'esthétique nouvelle ; publiant en 1821 une révision de la traduction de Le Tourneur, il compose, en guise de préface, un essai sur Shakespeare et son temps qui constitue tout à la fois une synthèse des connaissances sur le dramaturge et une étude explicative historique et esthétique attentive au milieu et au public du drame shakespearien ainsi qu'au métier du dramaturge. Ainsi contribue-t-il de façon décisive à fixer les grands traits du modèle shakespearien dont les romantiques vont se nourrir. Guizot n'en demeurera pas moins réticent en observant la substitution d'un poncif à un autre quand les triomphes du drame shakespearien donneront naissance à des imitations serviles et factices.

DU CÔTÉ DES PROFESSEURS : VILLEMAIN (1790-1870)

Lauréat de l'Académie à l'âge de vingt-quatre ans, titulaire d'une chaire d'éloquence française à la Sorbonne un an plus tard, cet orateur brillant, qui semble

constamment corriger et nuancer La Harpe, se pose très vite en champion d'une réconciliation des modernes avec une tradition classique élargie par une connaissance meilleure et plus directe de la littérature grecque. Professant des cours suivis passionnément par la jeunesse des écoles, ne répugnant pas à parsemer d'allusions à l'actualité l'analyse des textes classiques, Villemain forme, avec Cousin et Guizot, durant les dernières années de la Restauration, le « triumvirat de la Sorbonne » et incarne l'esprit du libéralisme universitaire. Il fait alors prévaloir dans l'étude littéraire une perspective historique ; il y intègre les acquis de l'esprit romantique, utilise, en moraliste, la biographie des auteurs, et indique les influences étrangères. Il goûte l'Angleterre et sa littérature, mais reste fermé aux influences allemandes. Attentif à rendre un jugement équitable sur la philosophie du siècle précédent, il fournit, dans ses leçons les plus célèbres reprises dans un ouvrage qui constitue son œuvre maîtresse, le *Tableau de la littérature française au XVIIIe siècle*, les éléments d'une réhabilitation des Lumières et d'une intégration de la Révolution à un génie français défini par des valeurs de vérité et de clarté, mais aussi de liberté. Il occupe ainsi une place privilégiée au centre gauche de la « République des Lettres ». Au-delà d'une emphase liée aux formes oratoires de son expression, pratiquée parallèlement à l'exercice d'importantes fonctions officielles (élevé à la pairie par la monarchie de Juillet, il est ministre de l'Instruction publique en 1839), sa critique est toute de réconciliation, attentive à trouver dans la littérature de quoi conforter l'unité historique de la nation, une forme de « juste milieu » dont les succès préfigurent l'enracinement durable de l'orléanisme dans la critique comme dans la politique française.

DU CÔTÉ DES AMATEURS ÉCLAIRÉS : STENDHAL

Loin des acclamations et des effets de manches d'un Villemain, qu'il désigne comme « le premier homme de France... dans l'art de parler pour ne rien dire », Stendhal (1783-1842) a jeté pour lui-même les bases d'une critique de technicien attentif à noter les effets d'un texte et à en rechercher les causes ; ainsi s'attache-t-il à relire et à annoter le théâtre de Molière et à préparer des développements sur le comique utilisés plus tard ; par ailleurs il profite de son séjour de sept ans à Milan pour s'imprégner du romantisme libéral italien. De retour à Paris en 1821, il s'intéresse à la critique et envisage de fonder un magazine littéraire qui ne verra pas le jour. Peinture et musique italiennes lui fournissent la matière d'essais d'une inégale originalité historique, mais importants pour l'évolution d'une sensibilité à l'énergie méridionale qui trouvera des prolongements romanesques dans l'exaltation du primitivisme. Cet intérêt pour les valeurs du Midi latin enrichit le romantisme d'une dimension supplémentaire et, parallèlement aux travaux de Fauriel, arrache l'esthétique nouvelle au monopole des influences germaniques. Dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal donne du « romanticisme » une définition fameuse : « L'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. » Et de montrer, quarante ans avant qu'Émile Deschanel n'étudie *Le Romantisme des classi-*

ques, que les auteurs classiques du XVIII[e] siècle ont, en leur temps, su répondre à cette exigence. Stendhal jette ainsi les bases d'une critique attentive à la rencontre des créateurs et de leur public et, par cette valorisation d'un sens de l'actuel, prépare la notion baudelairienne de modernité. En marge des philosophies de l'histoire, que l'enseignement de Victor Cousin commence à rendre plus familières, contre les féodalités classiques retranchées à l'Académie française, indépendante des coteries romantiques, la critique stendhalienne établit une continuité entre le sensualisme des Idéologues et l'âge du positivisme en même temps qu'elle esquisse les contours d'un nouveau cosmopolitisme littéraire.

DU CÔTÉ DES MODERNES : LE GLOBE

Publié à partir du 15 septembre 1824, ce journal a contribué à faire progresser le débat critique dans un sens analogue. Ses principaux rédacteurs, Dubois, Rémusat et Duvergier de Hauranne, marquent de fortes distances avec l'académisme et envisagent sans répugnance les succès d'un romantisme « éclairé ». Ils souhaitent « retirer la critique du commerce et des ambitions politiques ». Leur programme, « liberté et respect du goût national », s'appuie sur un double refus du formalisme néoclassique et des importations inconsidérées d'Angleterre et d'Allemagne et sur une confiance lucide dans les capacités créatrices de la France littéraire. Mais ce programme proclame la nécessité de connaître les autres pays et leurs littératures, l'échange des connaissances entre les nations étant aussi indispensable que l'échange de leurs produits. La quête du juste milieu, contre le romantisme de droite et contre le classicisme étroit, s'exprime par un acte de foi dans la vitalité du caractère national : « Laissons donc tenter toutes les expériences et ne craignons de devenir anglais ni germains ; il y a dans notre ciel, dans notre organisation délicate et flexible, dans notre goût, assez de vertu pour nous maintenir ce que nous sommes. » La grande règle du *Globe*, c'est de respecter toutes les libertés à condition qu'on respecte la langue ; pour Duvergier de Hauranne, « romantique ou classique, la première qualité est d'être intelligible ». *Le Globe* établit ainsi les conditions d'une conciliation entre les différentes tendances du romantisme et leur accord avec le libéralisme, que Sainte-Beuve va travailler à faciliter.

DU CÔTÉ DES POÈTES : SAINTE-BEUVE ET VICTOR HUGO

Le rapprochement des libéraux et des « mystiques » est rendu plus aisé par l'évolution des poètes. Entre 1822 et 1827, Hugo passe de la défense d'une poésie au service de la monarchie et de la religion à des formules qui exaltent la liberté absolue en art, au service du respect de la nature et de la recherche de la vérité. En 1829 la *Préface de « Cromwell »* utilise l'hégélianisme vulgarisé par Cousin pour situer dans une théorie historique des genres l'avènement d'une dramaturgie adaptée au nouveau siècle. Même s'il emprunte la matière de ses principales pièces à l'histoire des peuples voisins autant qu'au passé français, Hugo rejoint Stendhal

dans l'aspiration à construire un théâtre national et à le justifier par des réflexions critiques qui réservent à la France la mission d'opérer la synthèse de traditions diverses. Dans le même esprit, Émile Deschamps (1791-1871), animateur du premier cénacle et de *La Muse française* (1823-1824), et dont l'œuvre propre est faite de traductions de l'italien, de l'espagnol et de l'allemand, souligne, dans la préface des *Études françaises et étrangères*, les mérites et les talents de la nouvelle génération de poètes, capable de trouver ses propres sources d'inspiration sans aller les puiser ni dans le passé ni à l'étranger.

Qui mieux que Sainte-Beuve (1804-1869) incarnerait cette rencontre du libéralisme et de la jeune poésie ? Après de solides études classiques suivies d'études médicales, recruté par son ancien professeur Paul-François Dubois, Charles-Augustin Sainte-Beuve débute comme critique au *Globe* et s'oppose d'abord au romantisme monarchiste et mystique des poètes. Mais en janvier 1827, dans sa critique des *Odes et Ballades*, en dépit de quelques réserves sur la démesure du poète, il défend vigoureusement le lyrisme hugolien. L'année suivante il met au service de la nouvelle école ses recherches historiques en publiant son *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVIe siècle* qui replace Ronsard et la Pléiade dans la tradition vivante et active du passé littéraire national et qui fournit à la poétique romantique références et titres de créance. Ce faisant, il amorce une inflexion des missions de la critique, non plus tournée seulement vers la glorification du passé ni même vers son étude objective, mais qu'il ne tarde pas à définir lui-même comme « avant-courrière » en ce qu'elle se donne pour fonction d'annoncer les nouveaux talents et de les faire valoir. Plusieurs années durant, Sainte-Beuve consacre son activité critique dans la *Revue des Deux Mondes* à deux tâches complémentaires, qu'il considère comme l'exemple de cette nouvelle critique militante : évaluer la place actuelle des auteurs classiques et faire ressortir le génie de Victor Hugo (du moins jusqu'à leur brouille). Poésie lyrique et roman personnel ne seront pas séparables de cette critique ancrée dans l'engagement romantique. C'est ainsi que, pour un temps, critiques et créateurs travaillent main dans la main à l'avènement d'une littérature nouvelle.

LE TEMPS DES POLÉMIQUES

Cette complicité, d'ailleurs provisoire, provoque bien des jalousies. En s'en prenant dans la *Revue de Paris* en 1829 à cette « camaraderie littéraire », véritable « congrégation de rimeurs bizarres [qui] est devenue un complot pour s'aduler », Henri de Latouche (1785-1851) dénonce la République des camarades qui risque de corrompre la République des lettres. L'alliance de la poésie et de la critique est menacée en 1834 par la rupture entre Sainte-Beuve et Hugo. Se développe alors une hostilité que Gustave Planche résume ainsi en 1835 : « [...] jamais plaideurs n'ont maudit leurs juges comme les poètes d'aujourd'hui maudissent leurs critiques. »

Mais un événement d'une autre ampleur vient bouleverser la situation de la critique. Avec la création par Girardin, en 1836, de *La Presse*, quotidien à grand tirage vendu à moitié prix, le journal s'approprie la littérature au moyen du roman-

feuilleton, formule attractive qui permet d'obtenir de nombreux abonnés et beaucoup de publicité. Cette presse représente un défi pour le romancier et le critique. La plupart expriment leur inquiétude au nom de la pureté et de l'indépendance des lettres, tel Sainte-Beuve qui, dans un célèbre article de 1839, invente le terme de « littérature industrielle ». Dénonciation de la réclame et de l'argent qui traduit une sorte d'angoisse face au destin prévisible de la France littéraire, de crainte devant l'avènement d'un public de masse, et donc anonyme, de nostalgie d'un temps où la vie de salon procurait les normes d'une suave sociabilité littéraire.

LA RÉACTION DES CLASSIQUES

De telles réticences vont de pair avec le succès que connaît alors le thème de la décadence littéraire. En 1831, l'adversaire des romantiques, Gustave Planche, remarque la vulgarité littéraire inhérente au développement de l'esprit démocratique. Mais la réaction classique s'incarne encore davantage dans l'œuvre critique de Désiré Nisard (1806-1888) qui publie un « Manifeste contre la littérature facile », dénonçant un siècle avant Julien Benda l'esthétique nouvelle de ceux « dont la pensée n'est pas encore ferme et qui flottent entre des rêveries qu'ils prennent pour des goûts ». Ses *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (dont son « Manifeste » est la préface) représentent en 1834 une sorte d'image inversée du *Tableau* de Sainte-Beuve : l'histoire nourrit la polémique du moment, mais pour dénigrer et non plus glorifier. La décadence latine offre un contrepoint de la modernité romantique. Aux deux époques, aux deux littératures s'oppose la splendeur du classicisme du XVIIe siècle, dont Bossuet est selon Nisard le modèle par excellence et qui sait réunir les deux Antiquités, la païenne et la chrétienne. L'*Histoire de la littérature française* que Nisard publie ensuite s'articule autour de cette glorification : de l'esprit français la langue analytique des classiques fournit l'image la plus authentique, et son histoire présente l'unité organique d'un être vivant qui se développe, atteint un insurpassable point d'épanouissement puis décline inexorablement ; la notion d'esprit français n'est pas seulement un facteur d'explication ; elle sert de norme du jugement critique ; à l'éloge du XVIIe siècle érigé en centre de gravité de la littérature française correspond un refus de la modernité, le dogmatisme critique conjurant l'appréhension face à l'inconnu d'une littérature qui sort des modèles consacrés.

Saint-Marc Girardin (1801-1873) se réclame, aux *Débats*, d'orientations analogues, mais avec une inflexion plus moralisatrice. Faisant alterner une brillante carrière universitaire avec des mandats parlementaires, il fait plusieurs séjours en Allemagne et affirme en 1835 : « C'est un monde nouveau que cette communauté de la France, de l'Angleterre et de l'Allemagne, que j'appelle de tous mes vœux, communauté que tout prépare, l'abolition des haines nationales, la ressemblance des institutions politiques, le rapprochement des littératures. » Son *Cours de littérature dramatique* étudie l'expression littéraire des sentiments et contribue à l'édification d'une histoire philosophique et morale de la littérature. Si le théâtre classique français fournit l'essentiel des développements, Saint-Marc Girardin n'hésite pas à recourir aux

littératures étrangères, en comparatiste précurseur de la *Stoffgeschichte*, de l'étude des thèmes, situations et motifs littéraires. Mais la gloire des *Débats*, c'est Jules Janin (1804-1874) qui y tient le feuilleton dramatique pendant quarante ans. Après avoir soutenu les jeunes auteurs contemporains contre Nisard, il se lance dans une recherche du « vrai poète dramatique » qu'il croit trouver en Ponsard, modèle de la fidélité retrouvée à l'ancienne tradition, mais il pourfend en Balzac l'auteur dramatique autant que le romancier ; « prince des critiques », il doit une part de son prestige au bon usage de ses talents de conteur qui animent ses analyses d'enjouement et d'alacrité. Citons encore Alfred Nettement (1805-1869) dont les *Études critiques sur le feuilleton-roman*, réunies en 1847, marquent les débuts d'une attention de la critique aux formes modernes de littérature de masse.

LA *REVUE DES DEUX MONDES* ET LE COSMOPOLITISME

Fondée en 1829 et dirigée à partir de 1831 par Buloz, la rédaction de la *Revue des Deux Mondes* s'emploie à ouvrir l'esprit français des années 1830 à de larges horizons, complétant la discussion des enjeux littéraires nationaux. Gustave Planche (1808-1857) dit tout le mal qu'il pense de la nouvelle littérature, de Hugo à Dumas et Musset, en passant par Balzac, dont « le talent sent l'opium, le punch et le café ». Adversaire du romantisme, mais longtemps proche de George Sand, surnommé par Alphonse Karr « Gustave le cruel », disciple des idéologues, il défend le classicisme, mais sans le chauvinisme d'un Nisard, puisqu'il fait de Sophocle et de Shakespeare des modèles au même titre que Racine. La revue aide le public français à découvrir les littératures étrangères. Philarète Chasles (1798-1873), qui enseigne au Collège de France les littératures de l'Europe du Nord, apparaît comme le spécialiste des lettres anglaises et allemandes. Mais il se donne pour ambition d'étudier les apports et les rapports des littératures nationales dans la civilisation universelle, s'attachant à définir le caractère de chaque nation. À ses côtés, également professeur au Collège de France, Jean-Jacques Ampère (1800-1864) rend compte de sa riche expérience de voyageur et entreprend l'élaboration de la « science littéraire » qui doit servir de propédeutique à la critique, c'est-à-dire au jugement, et dont les deux branches sont la philosophie de la littérature et l'histoire de la littérature. Cette science a pour tâche de distinguer, dans l'histoire littéraire, les grandes familles naturelles sur la base d'un classement des œuvres selon « leurs analogies véritables, et non d'après des rapprochements arbitraires et forcés ». Cette exigence correspond aux progrès et aux préoccupations de l'anatomie comparée, dominée alors par la controverse entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire sur l'unité de plan. Convaincu des progrès accomplis par son siècle, Ampère ne cède pas à la dénonciation de la décadence de son époque. Comme lui grand voyageur, Xavier Marmier (1808-1892) se charge d'introduire la littérature allemande auprès du public français. Sa vulgarisation des légendes et des littératures populaires du Nord fournira des matériaux à l'inspiration de Leconte de Lisle et de Victor Hugo. Enfin, même si ses réflexions ne prennent pas la forme préalable d'articles critiques, Tocqueville (1805-1859) doit figurer parmi les acteurs de l'élargissement cosmopolite de la France littéraire

de la monarchie de Juillet par l'importance des vues qu'il développe, en 1840, dans la seconde partie de *De la Démocratie en Amérique*. Dans des pages fondatrices de la sociologie des cultures, il examine les incidences de la démocratie, entendue comme égalité des conditions, sur la littérature des sociétés modernes à partir de l'exemple américain caractérisé par la croissance d'un public de masse et conçu comme un avenir possible et même probable pour les Européens.

L'ÉVOLUTION SIGNIFICATIVE DE SAINTE-BEUVE

Face aux assurances rigoureuses d'un Planche, Sainte-Beuve apparaît, et il l'assume, comme ondoyant. S'il accompagne, en le soulignant, le cheminement de Hugo vers la France libérale, qu'il salue dans un article du *Globe* d'août 1830, dès l'année suivante il s'éloigne déjà et de Hugo et du romantisme. S'ouvre alors pour lui une période d'incertitudes. Après ses échecs de poète et de romancier, il doit se résoudre à n'être qu'un critique, mais en contribuant de façon décisive à ériger les travaux d'une profession à la dignité d'un genre littéraire de plein exercice. Brièvement tenté par le saint-simonisme, il figure un court moment parmi les disciples de Lamennais, et ne tarde pas à affirmer son indépendance par rapport au romantisme et aux grands romantiques. Épigone des idéologues, il s'attache à discerner parentés et contrastes, à situer les individualités dans les écoles et les milieux humains, à marquer non seulement les étapes et les termes d'une évolution, mais aussi à en indiquer transitions et états intermédiaires. À cet égard, l'étude « Du génie critique et de Bayle », qu'il fait paraître en décembre 1835, illustre, par un exemple singulièrement significatif, le cas de ces « existences pareilles à des arches de pont qui, sans entrer dans le plein de la rivière, l'embrassent et unissent les deux rives ». Empruntée peut-être à Pierre Leroux, qui venait de définir, dans un article de la *Revue encyclopédique* de mars 1833, la « Loi de continuité qui unit le dix-septième siècle au dix-huitième », cette idée de continuité est centrale dans la pensée critique de Sainte-Beuve ; elle le conduira à reconstruire, fût-ce par fragments, une histoire de la littérature idéale, ordonnée par affinités morales et filiations psychologiques et tirée du côté de la science par l'image des familles naturelles d'esprits. Le même sens de la continuité et des liaisons vient équilibrer le détachement que l'article sur Bayle attribue à l'esprit critique, « sans autre système que son instinct et l'expérience », et qui contribue à la réputation d'amateur de son auteur.

Jusqu'en 1848, durant ce qu'il va nommer sa « campagne de la *Revue des Deux Mondes* », Sainte-Beuve abandonne donc son rôle de chantre des romantismes et infléchit ses portraits littéraires vers l'élaboration de biographies psychologiques nuancées et documentées. Ce tournant s'affirme avec la genèse de *Port-Royal*, dont Sainte-Beuve conçoit le projet dès 1834 et qu'il expose à Lausanne en quatre-vingt-une causeries durant l'hiver 1837-1838. La prolifération des digressions et l'imbrication de l'analyse psychologique et des jugements esthétiques aidant, *Port-Royal* devient un ample tableau de la France religieuse, mondaine, spirituelle et littéraire de Montaigne au début du XVIIIe siècle. Bien au-delà du cours, *Port-Royal* occupe Sainte-Beuve durant plusieurs décennies et constitue ce qu'il considère lui-même

comme son « œuvre capitale », au point qu'on a pu lire dans cette élaboration progressive et prolongée comme un journal de sa propre vie intérieure ; d'édition en rééditions, le propos se complète et se nuance : à côté des gloires consacrées, l'intérêt se porte vers les écoles poétiques marginales et les vers irréguliers, en même temps que se confirme une attention aux évolutions et aux cheminements ; le souci de distinguer les générations en témoigne, mais il ne compense pas l'absence de composition ordonnée alors même que l'ouvrage montre une vive propension à goûter les vertus d'équilibre classiques. Dès les premières étapes de sa genèse, *Port-Royal* est l'œuvre d'un incroyant qui compare son âme à la plage d'Aigues-Mortes : « La mer et la foi se sont depuis longtemps, hélas ! retirées. » Mais Sainte-Beuve se plaît à l'investigation et à l'analyse des sentiments les plus étrangers à sa propre nature ; en les exposant, il entend construire « moins une histoire qu'un grand portrait », portrait collectif issu d'une somme de portraits individuels qui constituent autant de matériaux à cette histoire naturelle des esprits dont l'idée directrice sous-tend déjà l'entreprise critique même si, fournissant les éléments de l'analyse, l'auteur se repose sur le lecteur intelligent du soin de la synthèse.

De retour à Paris, Sainte-Beuve publie dans la *Revue suisse* de son ami Juste Olivier des « Chroniques parisiennes » anonymes beaucoup plus sévères que les « Portraits » qu'il confie au même moment à la *Revue des Deux Mondes* et qu'il considère comme de simples essais. Éloigné des romantiques dont il dresse en 1840, dans son article « Dix ans après en littérature », un bilan de quasi-faillite pour appeler de ses vœux « l'âge des assagissements », inquiet des dangers que le développement de la « littérature industrielle » fait courir à la qualité et au goût, Sainte-Beuve conjure désormais les tentations du scepticisme en mariant l'érudition à l'analyse psychologique sans hésiter devant l'éloge ou le blâme. Il devient progressivement un personnage officiel, conservateur à la Bibliothèque Mazarine en 1840, ce qui lui garantit une sécurité matérielle, et académicien en 1844, reçu par son ami d'autrefois, Hugo, qui ne cherche point à tirer parti des circonstances pour se venger. Le regroupement et la publication des *Portraits contemporains* (1846) venant après l'édition des *Portraits de femmes* et des *Portraits littéraires* (1844) consacrent la mise au point d'une technique, voire d'un sous-genre : une charpente biographique soutient digressions et tableaux qui permettent d'encadrer l'individualité étudiée et dépeinte à l'aide d'images nombreuses et souvent longuement filées. Le même procédé est mis en œuvre et amplifié dans le *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, que Sainte-Beuve publiera en 1861, mais que les circonstances lui font entreprendre en 1848. Au lendemain de la Révolution le nouveau gouvernement rend publique une liste de destinataires des fonds secrets de Louis-Philippe mentionnant le nom du critique pour une somme de cent francs ; craignant d'être compromis, Sainte-Beuve renonce à ses fonctions de conservateur de la Bibliothèque Mazarine après avoir été recruté par l'université de Liège où il professe, durant l'année scolaire 1848-1849, un cours public sur Chateaubriand, qui vient de mourir et dont les *Mémoires d'Outre-Tombe* vont être publiés. Le travail de Sainte-Beuve vaut par l'actualité du sujet, par l'application à dépeindre un âge d'or de la République des Lettres, cet été de la Saint-Martin des salons que représente la vie littéraire du Consulat et de l'Empire, par la dénonciation de la pose et des hypocrisies et, au mieux, des stra-

tégies par lesquelles un auteur impose à son public le personnage qu'il joue ; à cet égard son flair de psychologue permet à Sainte-Beuve de dénouer l'écheveau des affectations par lesquelles, en Chateaubriand, l'individu construit le rôle de l'auteur, ce qui nuance et enrichit la relation de l'homme à l'œuvre qui fonde la critique biographique. De plus, de solides analyses du mal du siècle (l'analyse que Sainte-Beuve présente de la lettre de René à l'Indienne Céluta est un modèle d'étude littéraire) confèrent un surcroît de densité à ce nouvel adieu au romantisme et au christianisme ; elles éclairent le sens profond de la passion littéraire de Sainte-Beuve : il incombe à l'étude des textes de répondre à cette peur du vide que les tentations militantes n'ont pu conjurer.

LA SYNTHÈSE BEUVIENNE ET L'HUMANISME HISTORIQUE EN CRITIQUE

À l'issue de ses cours, Sainte-Beuve revient à Paris en 1849 et engage la dernière phase de sa double carrière de publiciste et de professeur. Recruté par *Le Constitutionnel* pour assurer un feuilleton hebdomadaire, il entame la série des *Lundis*, que suivront, au *Moniteur*, les *Nouveaux Lundis*, dans lesquels, au prix d'un travail de documentation et de rédaction auquel il consacre la semaine entière, il établit sa position de maître du genre critique. Échaudé par ses grandes peurs de 1848, rapidement rallié au pouvoir impérial, il n'hésite plus à faire prévaloir des valeurs conservatrices, considérant que le retour à l'ordre rend à nouveau possible l'exercice d'une critique capable d'ordonner le paysage des lettres en mettant fin à l'anarchie littéraire qui régnait jusque-là. Cette perspective oriente aussi l'enseignement qu'il dispense à l'École Normale, comme l'indique, en 1858, sa leçon d'introduction consacrée à la « tradition en littérature » qu'il s'agit pour lui de « tenir dans un rapport perpétuel avec ce qui est vivant » et qui s'inscrit dans une appropriation personnelle car « les vraiment belles choses paraissent de plus en plus telles en avançant dans la vie et à proportion qu'on a le plus comparé ». Quant à son ambition d'une « science littéraire », elle s'est muée provisoirement en une recherche de la vérité psychologique, laquelle est d'abord individuelle et perceptible par l'étude monographique, les classifications d'une histoire naturelle des caractères moraux ne pouvant être établies que dans une étape très ultérieure des investigations du critique. C'est d'ailleurs bien plus par l'établissement de garde-fous que par des prescriptions positives que Sainte-Beuve établit dans les *Lundis* ses préceptes de méthode critique : certes, revenant en 1862 sur le cas Chateaubriand, il formule la série des questions qu'il convient de se poser pour approcher et cerner la vérité d'un caractère et lier les créations à la biographie de leurs auteurs au risque de méconnaître, ses jugements sur Stendhal le montrent, qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans la société ; mais il met en garde la jeune génération scientiste, et singulièrement Taine, contre la tentation des généralisations hâtives en insistant sur ce qu'il y a d'irréductible dans chaque individualité ; plus que l'organisation systématique lui importe l'accumulation des matériaux, car c'est par décantation que se constituent les vérités dans l'ordre du littéraire, et notamment cette tradition à laquelle il tend à identifier sa doctrine

d'un classicisme modéré et conservateur. Aussi se tient-il à distance des génies pour déceler la vérité humaine dans des auteurs plus proches selon lui de son idéal raisonnable, avec une prédilection marquée pour les mémorialistes. Attentif à l'ensemble de la production littéraire de l'époque impériale, Sainte-Beuve rend désormais compte bien plus volontiers des moralistes, des historiens et des mémorialistes et se fait collectionneur d'anecdotes, et c'est parfois au détour d'une historiette qu'il aborde l'examen d'un grand auteur ou qu'il formule ses vues esthétiques. Cette pratique continûment journalistique de la critique littéraire s'accompagne d'une évolution politique qui conduit Sainte-Beuve de l'adhésion à l'Empire autoritaire des premières années du régime vers un libéralisme anticlérical d'opposition. Conjuguée avec la fidélité aux valeurs d'un classicisme élargi, comprenant tout auteur qui, tel Molière, a enrichi substantiellement le patrimoine de l'humanité et qui ne méconnaît point l'apport de la vitalité romantique, notamment de Hugo, cette position rejoint, pour l'essentiel, celle des Idéologues du début du siècle, époque vers laquelle les sympathies de Sainte-Beuve se tournent, de plus en plus vives, en même temps que s'affirme une préférence de principe pour les « coteaux modérés ». Par ailleurs, son souci de faire de la critique une compréhension des auteurs plus qu'une condamnation de leurs œuvres et sa méfiance à l'égard de tout dogmatisme annoncent l'état d'esprit de bien des critiques de la fin du siècle. Remy de Gourmont pourra saluer en Sainte-Beuve un « créateur de valeurs », auquel nous devons les images de la Pléiade, du classicisme et du romantisme en fonction desquelles nous formulons nos appréciations sur d'autres œuvres, même si la postérité déplore son incompréhension de Baudelaire et l'affuble du surnom de « Sainte Bévue ». Cette situation complexe explique, pour une part, le rôle déterminant que le corpus de jugements constitué par l'ensemble des *Lundis* et des *Nouveaux Lundis* et diffusé par de nombreuses anthologies va jouer dans la culture littéraire de la Troisième République, faisant de Sainte-Beuve une sorte de divinité tutélaire de l'humanisme scolaire et universitaire.

LA MODERNITÉ DES CRÉATEURS

En réaction à l'hostilité de leurs détracteurs et à la timidité de leurs défenseurs, les créateurs font à leur tour œuvre de critique afin de justifier leurs travaux par des positions raisonnées. Leur attention aux questions de technique et de métier confère souvent à leur propos un surcroît d'intérêt et de profondeur.

HUGO : ADMIRER D'ABORD

Sous des formes très diverses, Hugo n'a jamais cessé de lutter pour la liberté de l'artiste ; en 1829 la préface des *Orientales* a des allures de déclaration de guerre ou de fin de non-recevoir : la critique a le droit d'admirer ou de détester, mais en aucun cas celui de juger les poètes, si juger, c'est contester ou limiter cette liberté, notamment dans le choix des sujets. En 1864, à l'occasion de la publication du

quinzième et dernier volume de la traduction de Shakespeare entreprise par son fils François-Victor et alors que l'Europe célèbre le tricentenaire de la naissance du « grand Will », Hugo compose une ample préface qui est aussi, sans le dire, une réponse à l'*Histoire de la littérature anglaise* que Taine vient de faire paraître. « À l'occasion de Shakespeare, toutes les questions qui touchent à l'art » seront abordées, nous prévient d'emblée l'auteur qui se hâte d'élargir l'examen de la personnalité et de l'œuvre du dramaturge à une tumultueuse méditation sur le génie et les génies ; Hugo en retient quatorze, tous marqués par l'outrance, d'Homère à Shakespeare en passant par Job, Eschyle, Isaïe, Ézéchiel, Lucrèce, Juvénal, Tacite, saint Jean, saint Paul, Dante, Rabelais et Cervantes ; opposant à la science, toujours perfectible, l'art, « région des Égaux », Hugo creuse démesurément la distance qui sépare les créateurs des critiques : le livre III de la seconde partie de l'essai, « Zoïle aussi éternel qu'Homère », évoque les attaques venimeuses de la critique, dues à l'incompréhension, alors qu'en face du génie la critique ne saurait adopter qu'une seule attitude, la vénération inconditionnelle : « Moi, qui parle ici, j'admire tout comme une brute. » Admirer, non pas imiter, car la relation critique proposée est celle d'une distance respectueuse, même si Hugo se prend parfois à mimer ceux qu'il célèbre.

THÉOPHILE GAUTIER ET LES DROITS DE LA CRÉATION

Compagnon fidèle de Victor Hugo dans les combats qui marquent la création du drame romantique, refusant d'assigner à l'art des finalités utilitaires et de le subordonner au service d'un progrès social auquel il ne croit guère, Théophile Gautier (1811-1872) met en cause dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* la mesquinerie des critiques. Trente ans plus tard, il se souvient avec amusement de ses attaques : « Nous regardions les critiques comme des cuistres, des monstres, des eunuques et des champignons. Ayant vécu avec eux, j'ai reconnu qu'ils n'étaient pas aussi noirs qu'ils en avaient l'air, étaient assez bons diables et même ne manquaient pas de talent. » Entre-temps, il a en effet été contraint au journalisme. À partir de 1837 et pendant plus de vingt ans, il tient le feuilleton dramatique à *La Presse.* Cette expérience, qu'il tient pour un asservissement, lui a cependant donné l'occasion de critiques profondes, qui manifestent l'indépendance de son goût et sa judicieuse appréciation des contemporains qui lui fait, le premier, rendre justice au théâtre de Musset ; c'est le cas des articles qu'il consacre à Molière, dans lesquels il réhabilite les petites comédies et les ballets et traite *Dom Juan* en drame shakespearien ; c'est le cas de la notice qu'il consacre à Balzac dans *L'Artiste* en 1858 ; c'est le cas des pages qu'il consacre à *La Légende des siècles* dont il sait montrer l'ampleur et la diversité par un recours heureux aux images empruntées aux arts plastiques, étendant à la critique le procédé de la transposition d'art qui a fécondé son inspiration poétique.

MUSSET ET LE PRIMAT DU GOÛT

Dans une œuvre critique multiforme et qu'on ne saurait réduire aux articles exclusivement consacrés à l'examen de questions esthétiques, Alfred de Musset (1810-1857) confie sur les auteurs les plus divers son sentiment sans fard ; il invente ainsi, et bien avant les théoriciens, la critique impressionniste, celle qui sait partir de préférences personnelles pour les faire partager à un lecteur séduit par le ton primesautier du propos. Ces préférences font rapidement une large place aux classiques et la modernité de Musset tend vers un éclectisme réconciliateur ; au-delà du débat entre classiques et romantiques, elle oppose l'art qui crée des formes vivantes à l'art qui reproduit mécaniquement les formes du passé sans les vivifier d'une inspiration personnelle et renouvelée. Durant les premiers mois de 1831, il publie dans *Le Temps* une série d'articles non signés, sous le titre de « Revue fantastique » ; il y persifle déjà, et non sans insolence, les poncifs romantiques. La polémique est bien plus vive encore dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* publiées de septembre 1836 à mai 1837 par la *Revue des Deux Mondes*. Musset prête à des correspondants présumés de la revue une interrogation ironiquement inquiète sur les moyens de définir le romantisme et conclut sa recherche en ramenant l'école romantique à l'inflation des adjectifs, en procédant à ce que nous appellerions maintenant la réécriture d'un fragment des *Lettres de la religieuse portugaise*, nourrissant la satire des ressources d'une critique de praticien. Les historiens des idées littéraires ne font généralement pas grand cas de Musset théoricien ; à propos de Rachel, en 1838, il plaide, comme Stendhal l'avait fait, pour l'avènement d'un théâtre empruntant à l'histoire nationale des sujets tragiques et, l'année suivante, en élaborant un récit autobiographique publié après sa mort, *Le Poète déchu*, il donne de la poésie, dans une langue limpide, les définitions les plus modernes qui soient.

BALZAC ET LE MÉTIER LITTÉRAIRE

Sans doute Balzac (1799-1850) est-il le plus virulent des créateurs dans ses assauts contre la critique. Dans sa *Monographie de la presse parisienne*, il reproche aux critiques leur caractère systématiquement destructeur et leurs compromissions. La seconde partie d'*Illusions perdues* dénonce la corruption de la République des Lettres dans la France moderne. En même temps, Balzac se propose de jeter les bases d'une nouvelle pratique de la critique fondée sur une discipline rigoureuse et s'appuyant sur une esthétique formalisée, à l'opposé de l'amateurisme d'un Sainte-Beuve. Le critique authentique doit être « un écrivain parfaitement instruit, ayant médité les moyens, connaissant les ressources de l'art et critiquant dans l'intention louable d'expliquer, de consacrer les procédés de la science littéraire, ayant lu les ouvrages dont il s'occupe ». Balzac a lui-même, et avec un certain succès, tenté d'appliquer ses principes en matière de critique en fondant l'éphémère *Revue parisienne*, dont trois numéros paraissent en 1840. N'hésitant pas à critiquer Hugo en pleine gloire,

il a été l'un des premiers à découvrir le talent d'un Stendhal : l'article fameux qu'il consacre à *La Chartreuse de Parme* comporte des reproches sur la composition et le style du roman mais qui ne font oublier ni la chaleur des éloges ni la sincérité de l'admiration portée à son aîné. C'est en homme de métier que Balzac entend juger Stendhal, lui conseillant divers remaniements pour centrer davantage l'action sur Parme et donner au roman plus d'unité dramatique.

BAUDELAIRE ET LE SACERDOCE DE L'ART

Faisant comme Balzac le constat d'une littérature anarchique, Baudelaire (1821-1867) en appelle comme lui à une nouvelle critique capable de prendre parti : « [...] pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons », proclame-t-il dans le *Salon de 1846*. Ce n'est guère un paradoxe de soutenir que, par la vivacité et par la sûreté de ses jugements, Baudelaire est sans doute le plus grand critique du siècle. Prompt à déceler la grandeur de Wagner comme celle de Manet et de Delacroix, irremplaçable introducteur de Poe, il a su dégager de l'art de ses contemporains ce que le siècle suivant retiendra principalement : ainsi relève-t-il que « l'excessif, l'immense sont le domaine naturel de Victor Hugo », dont il sait restituer les vertiges pascaliens ; à la critique balzacienne il fixe le programme d'un siècle d'exégèse en appelant à découvrir le visionnaire derrière l'observateur ; le poète sait que l'art doit se garder de l'édification ; il prend la défense de Flaubert, contre tous ceux qui fustigent *Madame Bovary*, et montre la grandeur de la femme adultère. L'art de la critique consiste souvent pour Baudelaire, à partir de l'étude d'une œuvre, à s'en approprier les caractères essentiels par une identification mimétique pour s'élever à des réflexions générales sur l'art : ainsi l'examen des croquis de mœurs de Constantin Guys conduit Baudelaire à formuler des thèses maîtresses de sa propre esthétique, tel le rôle de la mémoire comme intermédiaire entre l'observation du réel et sa restitution esthétique, les prestiges de l'artifice et du maquillage, la poésie comme enfance retrouvée, la modernité à l'intersection de l'éphémère et du permanent. Il entend aussi s'attacher à mettre en lumière cette « logique de l'œuvre » qui se suffit à elle-même, pour reconnaître les créateurs authentiques, dont il voit en Gautier le modèle. Convaincu que la nature a besoin d'une imagination maîtrisée pour créer, il ne dédaigne pas de célébrer la rhétorique entendue comme principe d'ordre esthétique.

L'âge de la modernité scientifique

LE MODÈLE DE LA SCIENCE

Deux penseurs, que leur formation et leurs goûts ne destinaient pas naturellement à devenir critiques littéraires, vont tenter d'établir cette science de la littérature pressentie par Ampère et Sainte-Beuve. Après d'autres, Thibaudet a salué leur rencontre et la convergence de leurs efforts en notant que « le tétrasyllabe Taine-et-Renan » résonne à la fin du siècle comme un tout « indissociable, un peu comme Tarn-et-Garonne », « symbole d'une magistrature intellectuelle » ; assurément voisins, leurs apports à l'histoire de la critique doivent néanmoins être différenciés : logicien, Taine cherche à dégager entre les œuvres et leur environnement des relations intelligibles du type de celles qu'établissent les sciences de la nature, et notamment la biologie, tandis que Renan voit dans une conception élargie de la philologie la matrice d'une histoire de l'esprit humain ; mais tous deux se rejoignent sur la fécondité de la psychologie comme facteur de renouvellement de la critique et des études littéraires vouées à rendre compte d'œuvres données et, le plus souvent, consacrées plutôt qu'à préparer l'apparition d'œuvres nouvelles et inattendues.

TAINE ET LA CRITIQUE LITTÉRAIRE AU CONFLUENT DE L'HISTOIRE NATURELLE ET DE LA PSYCHOLOGIE

Lecteur d'Aristote dont il reçoit la conception d'une science logicienne à formuler en définitions, concepts et déductions, de Spinoza qui fortifie son naturalisme panthéiste et son idée de la nécessité, de Hegel qui lui transmet la vision allemande du devenir, et de Stuart Mill, dont il partage le souci d'établir une méthode propre aux « sciences morales » dotée d'une rigueur qui ne le céderait en rien à celle des sciences de la nature, Hippolyte Taine (1828-1893) a été conduit à la critique par la réaction de 1850 qui l'empêche d'enseigner la philosophie. Sa méthode d'analyse de la littérature rejoint l'esprit de la science positive, au sens large du terme : les œuvres sont autant de faits dont on peut abstraire des caractères généraux à partir de cette donnée expérimentale que constitue la lecture ; les œuvres sont des choses dont il convient d'étudier la forme, c'est-à-dire l'organisation, et Taine relève que la « convergence des effets », c'est-à-dire des moyens d'expression, est essentielle à la réussite esthétique ; mais elles sont aussi des signes, qui renvoient à des états d'esprit, ceux de leurs auteurs comme ceux de leurs publics. Taine peut alors entreprendre, à partir de l'étude des principaux écrivains anglais, « d'écrire l'histoire d'une littérature et d'y chercher la psychologie d'un peuple ». Affichant avec ostentation une volonté d'objectivité, il aborde les œuvres sans aucun préjugé moral

ou esthétique, considérant qu'un critique ne doit s'occuper que de dégager la vérité, qui n'a à voir ni avec le beau, ni avec l'utile. Son ambition n'est pas pour autant purement descriptive. Se présentant comme un critique qui entend analyser, par opposition au critique qui veut peindre, dans une antithèse révélatrice des distances qu'il prend par rapport à Sainte-Beuve, il s'attache à dégager la « faculté maîtresse » de chaque auteur, à l'image des définitions du savant qui permettent de déduire d'un trait distinctif les particularités d'un être vivant appelé à prendre place dans les classifications de l'histoire naturelle. Ainsi peut-il établir entre les œuvres et le propos critique des relations analogues à celles par lesquelles psychologues et logiciens montrent le cheminement de l'expérience sensible aux concepts dans lesquels s'exprime le discours scientifique. Justiciable, comme les faits du monde naturel, des opérations logiques de comparaison, d'abstraction et d'induction, l'expérience des œuvres n'en présente pas moins des caractères particuliers que montre l'introduction de l'*Histoire de la littérature anglaise* publiée à la fin de 1863 : livres et tableaux sont les produits de l'activité d'auteurs qui se sont proposé d'exprimer, dans un langage verbal ou plastique, des représentations idéalement antérieures, qu'il incombe au critique de formuler. Parce qu'elles ne sont pas seulement des choses, objets parmi d'autres, mais qu'elles sont dotées d'un sens et renvoient aux visées et aux actions des hommes, les œuvres font partie des faits culturels ; confrontée à celle d'autres faits du même ordre, institutions ou traits de civilisation divers, leur interprétation contribue à définir les caractères d'une société ou d'une époque donnée, que résume un état psychologique élémentaire. De même que le physicien peut établir qu'une force résulte de l'association de plusieurs composantes, l'historien montrera que cet état élémentaire, dont Taine dit devoir la conception à Montesquieu, résulte du concours de trois facteurs primordiaux, race, milieu et moment ; le premier de ces facteurs désigne une sorte d'invariant collectif, résidu des analyses de l'historien, le deuxième résume le retentissement des phénomènes physiques et sociaux, le troisième situe dans le temps la place et le rôle des deux premiers ; tous les trois s'expriment en termes psychologiques et doivent être tenus pour des points de vue plus que pour des causes au sens propre du terme ; ils circonscrivent l'état collectif élémentaire, commun à un groupe, mais ne déterminent pas les créations individuelles. Résumé des vues de Taine sur la philosophie de l'histoire, l'introduction de l'*Histoire de la littérature anglaise* conduit ainsi à situer place et rôle respectifs du critique et de l'historien dans une perspective proche de la réflexion allemande sur l'herméneutique et qui fait prévaloir la compréhension par reconstitution du vécu sur l'explication mécaniste : les analyses du critique permettent de connaître, induit des œuvres, l'état élémentaire, dont la connaissance permet elle-même à l'historien de faire comprendre cet enracinement des œuvres dans la psychologie de leur collectivité d'origine ; la critique littéraire participe de la sorte à l'élaboration d'une histoire des cultures. De ce parcours idéal les œuvres de Taine fournissent des éléments complémentaires, qu'il s'agisse de monographies sur des auteurs, tels La Fontaine, Balzac, Racine ou Tite-Live, ou de tableaux d'ensemble comme *Les Origines de la France contemporaine* dont les premiers volumes illustrent tout particulièrement les relations de la littérature classique à l'esprit français. Même si ce grand œuvre, entrepris après 1870, pour contribuer au relè-

vement du pays, marque des inflexions moralisantes et conservatrices, il n'en traduit pas moins une profonde continuité de méthode avec les travaux philosophiques et littéraires qui font de Taine le parangon de la modernité critique à l'ombre et sous couvert de la science positive.

RENAN ET L'HISTOIRE DE L'ESPRIT HUMAIN

En Renan (1823-1892), le critique littéraire ne doit pas être sous-estimé, même si pour beaucoup d'interprètes de son œuvre cette activité reste secondaire, presque limitée à la France médiévale (qu'il juge d'un plus grand intérêt littéraire que le XVII[e] siècle classique), même si elle ne constitue qu'un mode d'exercice, parmi d'autres, de l'intelligence historique. Il est vrai que la perte de la foi et le renoncement à la prêtrise ne mettent point en cause, dans l'œuvre de Renan, la place centrale de la critique et de l'histoire religieuses, que confortent une culture philosophique étendue et une maîtrise des langues sémitiques. Mais l'histoire religieuse est abordée de façon profane comme élément d'une histoire de l'esprit humain à laquelle doit s'appliquer une méthode positive fondée sur la critique des témoignages et sur leur recoupement. L'exégèse est d'abord recherche de la vérité, fondée sur l'investigation et le contrôle minutieux des sources. Cette rigueur dans la collecte et l'établissement des faits, qui conduit Renan à proclamer la supériorité scientifique des monographies, va de pair avec des perspectives synthétiques qui individualisent périodes et époques. Il est une psychologie du croyant des premiers siècles, foncièrement différente de celle de l'homme moderne et que l'historien de la *Vie de Jésus* se doit de reconstituer pour rendre sensible le naturel de la foi dans les miracles. Car, selon la définition donnée dans les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, « l'essence de la critique est de savoir comprendre des états très différents de celui où nous vivons ». À Herder, à Cousin et à Fauriel, Renan doit d'ailleurs la croyance à l'existence d'une littérature primitive et spontanée, supérieure aux œuvres forcément artificielles des créateurs conscients. Au primitivisme romantique il apporte une composante supplémentaire, celle de la « poésie des races celtiques » dont il incorpore les traits au patrimoine national. De hâtives formules de jeunesse, semées dans *L'Avenir de la science*, accréditeront l'idée d'une prééminence de la situation historique des œuvres sur leur valeur esthétique, tel ce propos sur la primauté du point de vue historique : « Nul plus que moi n'admire les *Pensées* de Pascal ou les *Sermons* de Bossuet ; mais je les admire comme œuvres du dix-septième siècle ; si ces œuvres paraissaient de nos jours, elles mériteraient à peine d'être remarquées » ; mais un tel historicisme n'est pas le dernier mot de Renan, même si sa quête de l'originalité et son attention aux différences l'emportent parfois sur le jugement d'évaluation, car « le devoir de la critique ne saurait être de regretter que les hommes n'aient pas été autres qu'ils ne furent, mais d'expliquer ce qu'ils furent ». Ainsi explique-t-il les excès de Victor Hugo comme des « défauts nécessaires » à son génie mais, chez Béranger comme chez l'auteur de *Pathelin*, il déplore de ne trouver que l'esprit superficiel sans la moindre trace de sentiment ou d'idéalisme. Le plus souvent d'ailleurs ses articles de critique lui fournissent l'occasion

de retraiter le sujet d'un livre de façon personnelle plutôt que d'en rendre véritablement compte et, quand il s'agit de l'ensemble d'une œuvre, de tendre au portrait d'une personnalité, comme dans le cas de Cousin ou de Lamennais. Cette souplesse méthodique conduit naturellement au dilettantisme et à l'impressionnisme mais Renan se garde du scepticisme et des paradoxes qui caractérisent Jules Lemaître et Anatole France.

MONTÉGUT ET SCHERER : L'HÉRITAGE DE LA CRITIQUE MORALISANTE

L'ambition scientifique d'un Taine éveille la méfiance de certains critiques. C'est le cas de Montégut (1825-1895), qui entend préserver la fonction normative et morale de la critique. À ce titre, et fort d'une bonne connaissance des littératures européennes qu'il fait partager à ses lecteurs de la *Revue des Deux Mondes,* il condamne le réalisme d'Ernest Feydeau et de Dumas fils, en vertu d'une exigence d'idéalisation esthétique qui lui fait préférer George Eliot, choix que Brunetière reprendra contre Zola. Mais loin de limiter la critique au jugement, il lui accorde une fonction créatrice. Il rêve d'une critique lyrique qui, à l'opposé de la démarche scientiste qui assimile l'œuvre, se laisse au contraire assimiler par elle. Comme Renan, Edmond Scherer (1815-1889) n'aborde la critique littéraire qu'après avoir pratiqué la critique religieuse ; après des études de théologie protestante à Strasbourg, discipline qu'il professe ensuite à Genève, il se fixe à Paris en 1860 et entre à la rédaction du *Temps* ; il y écrit plus de trois mille cinq cents articles, dont un choix forme la matière des dix volumes d'*Études critiques* qu'il fait peu à peu paraître. Tout en rendant hommage au talent de Taine, Scherer critique les insuffisances de sa méthode. Il l'accuse de faire la part trop belle au procédé déductif et de partir de la faculté maîtresse comme *a priori* plutôt que d'y parvenir par une série d'analyses. Il lui reproche par ailleurs d'apposer un modèle mécaniste sur l'âme humaine à partir de cette faculté maîtresse. À cette démarche trop rigide il oppose la souplesse de Sainte-Beuve. C'est dans la personnalité de l'auteur qu'il faut chercher l'explication des caractères de son œuvre. Mais cette conception lui sert surtout à défendre une tradition spiritualiste, au nom de laquelle il condamne le réalisme de Flaubert et Zola. Guère parisien, peu reconnu, d'une puritaine austérité, Scherer s'inquiète des menaces de décadence (« nous allons à l'américanisme », constate-t-il sans joie). Il apporte à la critique une culture ouverte sur les mondes germanique et anglo-saxon, un souci de moralisme qui le pousse à juger et non pas seulement à comprendre, ainsi qu'une tonalité propre, celle d'un pessimisme désenchanté dans lequel se lisent les retombées du romantisme autant que la diffusion des idées de Schopenhauer.

LES SYSTÉMATISATIONS PSYCHOSOCIOLOGIQUES D'HENNEQUIN

Tout autre est l'ambition d'Émile Hennequin (1858-1888), jeune traducteur d'origine suisse qui confie à la *Revue contemporaine* une série d'études publiées après

sa mort prématurée sous le titre : *La Critique scientifique.* L'œuvre de Taine lui semble représenter un progrès décisif de la critique. Il entend la prolonger en créant « l'esthopsychologie » qui est « la science de l'œuvre d'art en tant que signe ». Méfiant à l'égard de l'ethnologie, de l'hérédité et de l'influence des milieux, disciplines aux bases incertaines qui ont pris une place importante dans la critique, il souhaite revenir à l'analyse des œuvres pour les étudier en tant que signes destinés à produire des émotions esthétiques (analyse esthétique), en tant que signes de l'homme qui les a produites (analyse psychologique) et en tant que signes d'un certain milieu qui se reconnaît en elles (analyse sociologique). Plutôt que d'utiliser les catégories tainiennes de la race, du milieu et du moment, il cherche à approfondir la relation qui unit l'œuvre au public qui l'apprécie. Son recueil *Écrivains francisés* montre l'effet psychologique de la réfraction des littératures européennes, représentées par quelques grands auteurs, dans la conscience littéraire de la France naturaliste et symboliste. Annonçant les études modernes de réception, l'œuvre critique d'Hennequin constitue une substantielle contribution à l'édification d'une sociologie de la littérature fondée sur la possibilité de convertir en qualités psychologiques les données esthétiques et sociales. Cette position centrale de la psychologie conduit à faire de l'œuvre le témoignage d'une organisation mentale et à placer la littérature en position subordonnée, comme on le mesure dans les enquêtes sur l'inspiration que, dès sa fondation en 1894, *L'Année psychologique* effectue auprès des auteurs ; l'« enquête médico-psychologique » sur Zola, à laquelle procède le Dr Toulouse en 1896, et le recueil *Poètes et névrosés* qu'Arvède Barine (1840-1908) publie en 1898 sont du même ordre. Ces orientations extrêmes montrent la place que tient la perspective scientifique dans le débat critique à la fin du siècle, place autour de laquelle s'opposent positivistes et impressionnistes.

DOGMATISME ET ÉVOLUTIONNISME DE BRUNETIÈRE

Les références à la science peuvent conduire à des positions esthétiques très diverses, comme le montre la critique de Ferdinand Brunetière (1849-1906) qui emprunte à l'histoire naturelle vocabulaire, images et analogies pour donner au dogmatisme classique de Nisard une expression renouvelée. Après des études abrégées par des difficultés matérielles, Ferdinand Brunetière entame en 1875 une carrière de publiciste à la *Revue des Deux Mondes* par une condamnation sans appel du naturalisme de Zola. Flaubert et Balzac ne trouvent pas non plus grâce à ses yeux, et la nouvelle poésie symboliste lui apparaît comme un symptôme de décadence. Sous couvert de positivisme, il rejette donc toute nouveauté au profit du classicisme du XVIIe siècle, qu'il tient pour la tradition la plus vivante et la plus féconde du génie national. Sa conception, qu'il expose en 1890 dans un article essentiel de *La Grande Encyclopédie,* assigne à la critique un triple objet : expliquer, classer, juger ; Brunetière assume toutes les ambiguïtés du deuxième terme, le classement étant à la fois distribution par catégories et échelonnement hiérarchique. Partant de Taine qu'elle associe à Darwin, sa théorie de l'évolution des genres lui sert aussi à établir une hiérarchie entre les œuvres ; s'attachant à relever traces

et étapes d'une dynamique autonome de l'art, réticent à l'usage des notions de race et de milieu, Brunetière ne retient que la catégorie du moment, car, à ses yeux, si la correspondance entre toutes les activités spirituelles d'une époque donnée reste problématique, l'action la plus efficiente est celle des œuvres sur les œuvres, idée que le siècle suivant consacrera ; il limite en conséquence le « moment » tainien au sens de position d'une œuvre dans l'histoire du genre auquel elle appartient, étant entendu que les œuvres peuvent être classées en genres et qu'à l'image des êtres vivants, les genres évoluent, c'est-à-dire se développent pour atteindre un point de perfection et décliner selon leur aptitude à fournir l'expression la plus adéquate, en fonction des circonstances historiques, aux idées et sentiments évoqués ; et Brunetière de montrer que l'éloquence de la chaire du XVII[e] siècle a permis d'exposer des réflexions du même ordre, sur la vie et la mort, que les thèmes dont s'est nourrie la poésie lyrique du XIX[e] siècle ; si l'assimilation de la floraison et du déclin des genres à la sélection naturelle des espèces prête assurément à controverses, l'idée d'une fonction expressive des genres, historiquement différenciée, est féconde, au principe d'une critique formaliste moderne attentive à l'historicité des modes d'expression ; bien plus contestable est sans doute l'aspiration à tirer de l'évolution des genres un principe de jugement critique, car une œuvre ne tire pas sa qualité de son voisinage avec le point de perfection de son genre, lequel se définit plutôt par la concentration des meilleures œuvres. C'est que, chez Brunetière, évolutionnisme et dogmatisme vont de concert, l'histoire lui fournissant non seulement des éléments d'explication mais surtout, en constituant la tradition en donnée objective, de quoi arracher le jugement aux réactions d'humeur, à l'arbitraire des préférences individuelles et à la subjectivité des goûts. Pour Brunetière, critiquer, c'est résister. Besoin de certitude qui le conduit à croiser le fer avec tout apôtre de l'individualisme ou du dilettantisme, voire du pluralisme, et à incarner une critique militante faite de controverse permanente. Tel est le sens de son combat contre les critiques impressionnistes, notamment Jules Lemaître et Anatole France à l'automne 1892 ; contre le subjectivisme de ses adversaires, Brunetière fait valoir tout ce que chaque individu partage avec les autres, et notamment des références communes au nom desquelles peut s'exercer le goût, c'est-à-dire l'esquisse d'un code de valeurs. Rien d'étonnant à ce que ce combat soit quasi contemporain et comme complémentaire des efforts de Barrès pour dépasser le culte du moi par l'enracinement dans les valeurs collectives. Et finalement, la recherche de la vérité se révèle subordonnée au choix d'une morale, notamment lorsque Brunetière contribue à proclamer la « banqueroute de la science » dans un article retentissant de janvier 1895, « Après une visite au Vatican » ; c'est le même moralisme qui transparaît quand, dans les articles les plus variés, il souligne le caractère éminemment social de l'esprit français en faisant de la sociabilité une vertu. Moralisme, conversion au catholicisme et engagement anti-dreyfusard vont limiter l'autorité que Brunetière doit à ses talents de polémiste et de professeur, mais il domine l'étude de la littérature française à l'École normale durant les dernières années du siècle et forme des générations de maîtres qui vont perpétuer son enseignement.

PAUL BOURGET ENTRE TAINE ET L'ACTION FRANÇAISE

On relève chez Paul Bourget (1852-1935) une évolution similaire. Chantre d'une critique psychologique, d'abord indifférente à la qualité esthétique et morale des œuvres ou plus exactement tenant les procédés d'art pour des « signes » et les livres pour des foyers créateurs d'états d'esprit, Bourget publie de 1881 à 1885 dix études consacrées aux grands écrivains contemporains représentatifs des tendances dominantes au seuil de la décennie. L'objet de ces *Essais de psychologie contemporaine* est d'étudier « l'héritage psychologique » laissé par ces auteurs à leurs lecteurs, ce qui suppose de mettre en lumière la sensibilité propre à chacun ainsi que son apport à la constitution d'une sensibilité collective. De l'attention à l'individualité créatrice le propos passe rapidement à la caractérisation d'un état d'esprit, ce qui vaut au lecteur des pages fortes et expressives sur le dilettantisme, la décadence, le pessimisme, la modernité et le cosmopolitisme. Cette recherche parfois un peu abstraite des caractères de l'œuvre s'inscrit cependant dans la continuité de Taine, dont elle reprend la nomenclature psychologique tout en annonçant les inflexions d'Hennequin, par l'accent mis sur le milieu créé par l'œuvre. Une telle attitude est en apparence positive en ce qu'elle écarte au départ le jugement de valeur. Elle se complète d'une attention aux formes, notamment à l'esthétique du roman dont Bourget est, en son temps, l'analyste le plus averti. Aujourd'hui encore, c'est à cette attention que, disséminée en de multiples textes de circonstance, la critique de Bourget doit de garder force et présence. Mais elle se leste rapidement et parfois lourdement d'un moralisme attentif à distinguer les œuvres bonnes, inspirées du christianisme ou illustrant philosophie et sociologie du traditionalisme, seules capables de guérir les maladies modernes que sont le pessimisme, le scepticisme et le dilettantisme ; une nouvelle préface, écrite en 1899, présentera la recherche critique de Bourget comme une enquête sur les maladies intellectuelles et morales de la France, conduite sous la triple invocation de Balzac, de Le Play et de Taine. Cette évolution, qu'accentuent l'Affaire Dreyfus et des expressions de sympathie pour l'Action française naissante, va de pair avec le fait que Bourget, proche de Brunetière, s'oppose vigoureusement à l'impressionnisme critique, que ce soit celui d'Anatole France (1844-1924) ou, en dépit de rapprochements politiques, celui de Jules Lemaître (1853-1914).

CONFLITS ET CONTRASTES

Les offensives scientistes ont rencontré des oppositions liées à l'ordre moral qui caractérise les débuts du second Empire avant même que des réflexions de fond ne mettent en cause l'importation dans la critique littéraire de notions empruntées à d'autres disciplines. L'arrivée au pouvoir de Louis-Napoléon marque une période de répression contre la presse et la littérature. Une commission est chargée d'apporter son visa à toutes les publications et d'interdire celles qui sont contraires aux

bonnes mœurs, à la religion ou à l'histoire officielle. La justice poursuit les Goncourt, Flaubert et Baudelaire. Dans ces conditions, la critique littéraire devient partie prenante des tensions entre l'affirmation de la liberté, fût-ce au prix d'une attitude de retrait et de dégagement, et la défense de l'ordre politique et moral. Dans le même temps se poursuivent les interrogations des créateurs sur l'aptitude de la critique à appréhender ce qu'il y a d'original et de spécifique dans leurs créations. Flaubert dénonce une critique qui demeure extérieure aux œuvres dans sa fameuse lettre à George Sand du 2 février 1869 : « Du temps de La Harpe, on était grammairien ; du temps de Sainte-Beuve et de Taine, on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée ; mais la poétique insciente ? d'où elle résulte ? sa composition, son style ?... »

VEUILLOT L'IMPRÉCATEUR

Au combat pour l'ordre moral, Louis Veuillot (1813-1883) se prête volontiers, bien moins pour défendre l'Empire que pour ferrailler en faveur de l'Église. À *L'Univers*, il s'emploie à dénoncer avec véhémence la littérature dont il considère que depuis le XVIIe siècle elle n'a rien produit de valable parce qu'elle s'est éloignée de l'Église catholique. La foi de Veuillot touche au manichéisme et oppose « depuis Abel et Caïn deux races adverses et ennemies », croyants et incrédules ; et les livres de Caïn lui font horreur. S'il écrit de belles pages sur la tragédie classique, il se déchaîne contre Molière et, cela ne surprend point, multiplie les invectives contre Voltaire et Rousseau. Ses convictions ne l'empêchent pas d'admirer Hugo et Sand. Mais elles fortifient sa dénonciation des gloires qu'il estime usurpées, telles celle de Scribe ou de Béranger. Ses jugements inspireront pour de nombreuses décennies les rédacteurs de manuels destinés à l'enseignement catholique. S'il condamne les critiques qui n'accordent d'importance qu'à la forme sans jamais juger l'inspiration, en 1850 il croit trouver en Sainte-Beuve un allié pour défendre l'ordre. Il sera vite déçu.

LES RÉSISTANCES DU DOGMATISME EN CRITIQUE

À l'opposé de cette position prudente on trouve Armand de Pontmartin (1811-1890), feuilletoniste célèbre, successeur de Planche à la *Revue des Deux Mondes*, puis critique des journaux royalistes. Homme d'esprit et critique prolifique, Pontmartin sait écrire des pages de bonne tenue sur les sujets les plus divers. Il plaide en faveur de la mission sociale et morale de la littérature et déplore qu'en favorisant l'idolâtrie de « fétiches littéraires » tels Voltaire, Hugo ou Lamartine, la critique ait sacrifié l'une de ses fonctions essentielles : l'autorité ; elle a ainsi perdu toute crédibilité. C'est aussi ce combat que mène Barbey d'Aurevilly (1808-1889) qui, avec plus de talent et moins de sectarisme, tente de définir la vraie critique dans un ouvrage

consacré aux critiques, intitulé *Juges jugés* : « La critique s'exerce en vertu d'une théorie morale plus haute qu'elle. Elle n'est point, comme celle de tant de gens, la bâtarde de l'esprit, née de ses jouissances et de ses manières de sentir. C'est la fille légitime de l'intelligence savante et réglée et, dans une société chrétienne et française, elle a pour blason la croix, la balance et le glaive. » C'est au service du catholicisme qu'il entend prendre parti pour la vérité et s'interdire la prudence d'un Sainte-Beuve pour pratiquer « de la critique sans mitaines, sans souliers feutrés, sans cache-nez et sans les trente-six attirails de la prudence, de cette prudence qui est si contente d'elle quand elle a pu parvenir en se tortillant à se faire appeler la finesse ». Et l'engagement militant pour la vérité fait le plus souvent de sa critique un jeu de massacre ; comme critique dramatique, il n'épargne guère que Labiche. Mais ses injustices, son dandysme, son acharnement à débusquer les bas-bleus vont de pair avec une invention verbale, une véhémence dans l'apostrophe, une truculence et une verve qui tout à la fois témoignent d'un tempérament d'exception et dénotent une critique délibérément « réactionnaire » dont Bernanos et Léon Daudet perpétueront la vitalité.

SARCEY ET LE « JUSTE MILIEU » EN CRITIQUE

Rien n'est plus éloigné de l'esprit de Francisque Sarcey (1827-1899) que la tentation du dogmatisme et du refuge dans le passé. Dans sa critique dramatique à *L'Opinion nationale*, puis au *Temps*, il cherche avant tout à se faire le porte-parole des goûts du public contemporain : « Nous sommes les moutons de Panurge de la critique ; le public saute et nous sautons ; nous n'avons d'avantage sur lui que de savoir pourquoi il saute et de le lui dire. Je dis la vérité du jour, car j'écris dans un journal. La mode change tous les dix ans en France, pour les ouvrages de l'esprit comme pour tout le reste. Il est clair que, dans dix années, et plus tôt peut-être, mon jugement sera faux ; mais les raisons sur lesquelles je l'ai appuyé seront encore justes. Il est vrai que personne alors ne s'en souciera : pièces et feuilletons seront tombés dans le plus profond oubli. » Cette modestie ne doit pas dissimuler l'importance d'une œuvre significative à plus d'un titre. Et d'abord par ce que l'on pourrait appeler déontologie ou éthique du métier de critique dramatique : tout-puissant en ce que son verdict pouvait suffire à assurer l'échec ou le succès d'une nouvelle pièce, Sarcey a toujours fondé ses appréciations sur le plaisir qu'il a sincèrement tiré d'une représentation sans subordonner ses réactions à la personnalité ou à l'importance sociale de l'auteur, au point de renoncer à une élection probable à l'Académie Française pour ne pas avoir à compromettre son influence par des flatteries ou des ménagements. Significative aussi par sa défense d'une tradition de l'esprit français face à la séduction de l'étranger (Sarcey ne goûte point Ibsen et le fait savoir avec force) et surtout d'un très grand intérêt en ce qu'elle manifeste une attention soutenue à la technique dramatique et en particulier à l'art de susciter l'intérêt du spectateur et de le maintenir par des « préparations » : à ses lecteurs Sarcey explique avec science et bonhomie ce qu'est une « pièce bien faite » et d'où naît l'illusion dramatique. Outre le document de premier ordre sur l'histoire du

goût français et sur les transformations des formes dramatiques durant la seconde moitié du XIXe siècle qu'il constitue, le recueil posthume de ses *Quarante ans de théâtre* fournit de nombreuses analyses dramaturgiques dont la pertinence n'est point altérée, même si ses détracteurs, d'Henri Becque à Sacha Guitry, reprochent à ce normalien condisciple de Taine de donner trop de place, dans ses appréciations, à la construction et à la cohérence de l'intrigue et de sacrifier l'examen des caractères à celui de l'action.

VALLÈS : RÉVOLTE ET CRITIQUE

À côté des critiques de profession reconnus et comme patentés, n'oublions point les occasionnels, que la pratique du journalisme peut conduire, entre autres sujets d'articles et de chroniques, à l'examen des livres. La conversion de l'échec universitaire en vocation de journaliste marque les débuts littéraires de Jules Vallès (1832-1885), dont les premiers livres sont faits d'articles taillés et regroupés ; ainsi des *Réfractaires*, dont un chapitre, intitulé « Les victimes du livre », présente les effets corrosifs de la lecture sur l'autorité et affirme, en parodiant Hugo, que « le livre tuera le père ». Durant l'année 1864, Vallès collabore au *Progrès* de Lyon ; il se propose d'y établir, pour le roman, le suivi critique généralement assuré par la presse pour le théâtre. Car, sans prétendre établir une hiérarchie des genres, il décèle dans le roman « plus de ressources que le théâtre pour tout traduire et pour tout peindre ». Défendant la modernité d'un genre littéraire qui « a pour ennemis les pédants et les dévots », Vallès appuie les formes les plus diverses de l'expression romanesque et consacre des chroniques élogieuses aux Goncourt et à Erckmann-Chatrian. La vigueur du tempérament lui fait oublier les divergences d'opinion, comme en témoignent ses vifs éloges de Barbey d'Aurevilly. À l'automne 1865 il fait paraître, dans l'hebdomadaire littéraire *Le Courrier du dimanche*, deux articles sur Dickens qui lui donnent l'occasion d'esquisser une confrontation de Balzac et de Sand avec le roman anglais en se démarquant du parallèle analogue tracé par Taine dans le dernier volume de l'*Histoire de la littérature anglaise ;* Vallès est particulièrement attentif à l'art avec lequel Dickens, loin de prêcher, provoque l'émotion par sa discrétion même : « [...] jamais l'action ne languit au profit de l'écrivain [...] le romancier anglais ne songe pas à dicter les sensations ; il est plus modeste et plus fort, il les éveille. » Et si Vallès rejette la poésie baudelairienne et refuse de glorifier Hugo, il salue les « francs-parleurs » tels Pontmartin et Sainte-Beuve – en qui il reconnaît, comme fraternellement, un « irrégulier ».

VERS L'ESTHÉTISME : LECONTE DE LISLE ET LES GONCOURT

Auteur de six articles critiques publiés dans *Le Nain Jaune* en 1864, Leconte de Lisle prend le contre-pied de la critique de son temps, incapable à ses yeux de reconnaître le Beau, « qui n'est pas le serviteur du vrai ». S'attachant au seul critère

de la réalisation du beau, il porte un jugement nuancé sur Lamartine et encense Hugo, Vigny et Baudelaire.

Avant même les inflexions de Renan vers le relativisme, Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt avaient déjà affirmé le caractère subjectif des sentiments esthétiques. À leurs yeux les impressions sont à l'origine du jugement critique, comme de l'œuvre de création. Et, même si leur propos volontiers anecdotique fait plus d'une fois penser à la manière de Sainte-Beuve, c'est au nom de leur spontanéité érigée en valeur sinon en norme qu'ils justifient les appréciations souvent passionnées qu'ils sont conduits à porter dans leur *Journal*.

L'HÉDONISME CRITIQUE D'ANATOLE FRANCE

Élevé à l'école rationaliste de Taine, Anatole France (1844-1924) suit et prolonge la voie tracée par Renan dont il accentue résolument les tendances au scepticisme : dubitatif sur la capacité de la science à procurer l'ultime explication du mystère de la création et à donner des fins à l'action et à l'histoire, il plaide pour un subjectivisme délibéré en littérature. La critique fournit à ses yeux l'occasion d'exprimer le plaisir que provoquent les images et les sentiments liés à la lecture d'œuvres littéraires. Elle n'a nullement la prétention de formuler des vérités universelles ou permanentes, car les sentiments sont différents pour chacun. « La critique est, comme la philosophie et l'histoire, une espèce de roman, à l'usage des esprits avisés et curieux. [...] Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre. Il n'y a pas plus de critique objective qu'il n'y a d'art objectif, et tous ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux-mêmes dans leur œuvre sont dupes de la plus fallacieuse illusion. » Déclarations de principe qui autorisent l'expression sans fard de préférences personnelles ; les articles de critique que l'écrivain confie au *Temps* et qui forment la matière des volumes de *La Vie littéraire* abondent en jugements parfois sévères : France dit les réserves que lui inspire le romantisme hugolien et surtout son aversion pour le naturalisme. Mais son goût pour la Renaissance, pour Racine et pour les ironistes du XVIIIe siècle n'exclut nullement une défense de l'esprit scientifique et de la liberté de recherche, qui se manifeste tout particulièrement dans la polémique qui l'oppose en 1889 à Brunetière à propos du *Disciple* de Bourget. Il retrouve le même adversaire en 1892 dans la querelle de l'impressionnisme : par-delà l'antagonisme entre son subjectivisme serein et la prétention de Brunetière à donner au jugement critique un fondement objectif, Anatole France se défie surtout de tout assujettissement à une méthode ou à un dogme qui encadrerait ses choix et qui entraverait sa liberté. Et son engagement dans l'affaire Dreyfus montre une adhésion en profondeur à l'esprit des Lumières qui limite de façon significative le scepticisme dont il fait profession.

JULES LEMAÎTRE : L'IMPRESSIONNISME CONTRE LES MODERNES

Le parcours de Jules Lemaître (1853-1914) est tout différent. Une brillante carrière universitaire abrégée prématurément à l'âge de trente ans l'a conduit à devenir le critique à la mode. À la *Revue bleue*, il prône un dilettantisme privilégiant l'impression produite et l'identification avec l'écrivain. Hostile à toute classification, il engage le critique à montrer de la sympathie à l'égard de l'œuvre étudiée et à ne pas s'évader prématurément au-delà des effets immédiats de la lecture sur la sensibilité du lecteur ; ce qu'il reproche d'abord à Brunetière, c'est la promptitude à quitter l'individualité de l'œuvre pour l'inscrire dans une série et l'y enfermer dans un réseau rigide de relations : « [...] quelle tristesse ce doit être de ne plus pouvoir ouvrir un livre sans se souvenir de tous les autres et sans l'y comparer ! Juger toujours, c'est peut-être ne jamais jouir. [...] lire un livre pour en jouir, ce n'est pas le lire pour oublier le reste, mais c'est laisser ce reste s'évoquer librement en nous, au hasard charmant de la mémoire » ; toute la « manière » critique de Lemaître est dans ce vagabondage qui, loin d'exclure comparaisons et rapprochements, les suscite, mais au gré du critique et, en principe, sans intention démonstrative ; l'impressionnisme en critique conduit ainsi à l'exercice du goût, lequel est tributaire de la culture du critique ; celle de Jules Lemaître le conduit à privilégier les valeurs de délicatesse, ce qui ne le porte pas à l'indulgence pour la nouvelle littérature. Naturalistes et symbolistes ne trouvent en effet pas grâce à ses yeux. Cette méconnaissance de la poésie moderne lui sera vivement reprochée. Affectant longtemps un grand détachement, il s'engage à la faveur de l'Affaire Dreyfus dans le combat contre la République en participant à la fondation de la Ligue de la Patrie française, et, dans des conférences à grand succès, sous couvert de présenter Rousseau et Chateaubriand, il instruit le procès de la démocratie et de l'esthétique moderne. On le voit, en cette fin de siècle le débat entre positivistes et impressionnistes se double d'une opposition entre républicains et partisans de l'action morale, auxquels se rallient la plupart des critiques « officiels », tels Brunetière, Bourget ou Lemaître. Scientifique ou non, la critique se fait volontiers militante.

Inquiétudes et réévaluations : la fin du siècle

Les dernières années du siècle marquent le triomphe de la critique en ce que, avec le développement de l'instruction et la multiplication des périodiques rendant compte d'une actualité diversifiée, de nouveaux domaines s'ouvrent à sa juridiction, telle la critique des sports, dont Tristan Bernard (1866-1947) sera le premier maître. Mais c'est aussi l'époque de grandes interrogations sur la légitimité du genre ainsi que sur la valeur que les innovations de l'âge positiviste et scientiste ont apportée à l'intelligence et à la jouissance des œuvres.

À ces doutes s'ajoutent des inquiétudes plus générales dont la critique se fait l'écho, quand elle n'en est pas l'objet. C'est ainsi que Maurice Barrès (1862-1923) utilise la critique comme une sorte d'exercice moral et spirituel qui lui permet d'approfondir le culte du moi par la médiation de quelques grands intercesseurs. Eugène-Melchior de Vogüé (1848-1910) s'attache pour sa part à faire l'éloge de la valeur morale du roman russe, dont il présente les grands maîtres au public français dans une étude de facture très « tainienne ». Mais c'est pour mieux combattre le réalisme français jugé « odieux ». Quant à Paul Desjardins (1859-1940), il fonde l'Union pour l'action morale en 1892, étudie *La Méthode des classiques français* pour en tirer des leçons de vie et s'emploie au cours des entretiens de Pontigny à dégager de la littérature un enseignement moral et philosophique.

LA CRITIQUE EN PROCÈS

Ainsi la critique demeure-t-elle partie prenante aux débats d'idées, et les tentatives scientifiques n'ont pas réussi à l'en éloigner. Même quand elle s'est fixé pour objectif de comprendre plutôt que de juger, elle parvient difficilement à s'abstraire de l'emprise de la morale au service de l'action militante. Certains déplorent sa disparition comme magistrature quasi judiciaire : c'est le cas de l'académicien Edme-Marie Caro (1826-1887) dans un article remarqué de la *Revue des Deux Mondes* en 1880. Mais d'autres, tel Paul Bourget, s'emploient à défendre l'idée d'un rôle social des critiques, même voués en priorité à la compréhension des œuvres. D'autres enfin, comme l'historien socialiste Georges Renard (1850-1940), dénoncent le dilettantisme et le scepticisme ambiants pour en appeler à une nouvelle critique militante, plus progressiste et moins conservatrice que celle de Lemaître, Brunetière ou même Anatole France. Les créateurs eux-mêmes sont mécontents d'une critique qui ne les épargne pas ou qui leur semble méconnaître les conditions et les aspects concrets de l'élaboration esthétique. Naturalistes et symbolistes étayent leurs professions de foi théoriques de réflexions critiques sur leurs prédécesseurs pour se défendre contre les attaques violentes dont ils sont l'objet. C'est ainsi que Zola et Maupassant célèbrent Flaubert, et que Huysmans, Verlaine et Mallarmé tentent de réhabiliter les poètes maudits. Le cas de Zola (1840-1902) montre à l'envi la persistance, par-delà le dogme naturaliste, des formes romantiques de la critique avant-courrière et de soutien venant d'un chef, ou futur chef d'école, qui ne ménage pas ses efforts pour orchestrer des « campagnes », notamment en faveur du « roman expérimental » et pour défendre le principe de la liberté de création contre la notion même de modèle ; le titre singulièrement expressif du recueil d'articles *Mes Haines* (1866) donne la mesure de cet engagement militant. Mais on ne saurait réduire le Zola critique à la fonction, certes éminente, de chef d'école : tout au long des articles qui forment la matière du recueil *Les Romanciers naturalistes* (1881), en célébrant les trois « grands » du genre, Balzac, Stendhal et Flaubert, Zola compose une histoire d'ensemble du roman au XIXᵉ siècle, faite d'analyses d'œuvres particulières, de biographies d'auteurs et d'études de genèse soigneusement alternées. Par ailleurs, de nouvelles revues apparaissent pour soutenir le symbolisme et tourner

en dérision la critique « officielle ». C'est donc sous l'impulsion des poètes aussi que la critique redevient polémique et engagée, contre le mouvement positiviste, contre Hugo et Zola aussi.

Dans le prolongement de ces tendances, la critique littéraire de la fin du XIXe siècle est traversée par l'opposition entre écrivains et critiques, entre amateurs et professionnels, entre un impressionnisme anti-intellectualiste et un positivisme historique souvent assoupli.

L'ESSOR DE L'ESTHÉTISME DANS LES REVUES

LE MERCURE DE FRANCE

Ancien journal repris par de jeunes poètes en 1889, le *Mercure de France* fait partie des titres symbolistes où se développe une nouvelle critique. Remy de Gourmont (1858-1915) s'y pose en adversaire du naturalisme et y défend, dans un premier temps, l'idéal du beau exprimé par l'Antiquité. La fréquentation de Villiers de L'Isle-Adam et de Mallarmé tempère cette propension classique et l'oriente vers plus de relativisme : chaque homme et chaque œuvre expriment une idée particulière du beau souvent liée à des conditions physiologiques. Le rôle du critique est de faire connaître cette idée. Mais son interprétation est nécessairement subjective car elle dépend d'impressions individuelles. Gourmont refuse d'en rester à l'impressionnisme d'un Anatole France qu'il estime peu sérieux, tout en s'abstenant de justifier le jugement dogmatique, faute d'un code littéraire. Cela n'empêche pas Gourmont d'être particulièrement attentif aux questions de forme : à ses yeux « les mots ont une beauté propre » ; le poète doit donc fuir tout avilissement du langage et user à bon escient des images pour le renouveler et pour nous aider à voir le monde mieux et autrement. Cette attention aux images conduit Gourmont à de suggestives réévaluations : il réhabilite la poésie française de la première moitié du XVIIe siècle et édite Théophile de Viau. Il contribue aussi à arracher Nerval au statut minorant de « petit romantique ». Plus généralement, c'est au *Problème du style* (1907) que s'attache Gourmont en regroupant plusieurs articles sur la question, cardinale à ses yeux, du lien consubstantiel entre la personnalité et l'expression qui invalide l'imitation des modèles et rend caduques les tentatives de ceux qui prétendent enseigner l'art d'écrire.

LA REVUE DES DEUX MONDES

Collaborateur de plusieurs revues symbolistes avant de tenir, grâce à Brunetière, la critique des lettres étrangères à la *Revue des Deux Mondes*, Teodor de Wyzewa (1862-1917) contribue à vulgariser l'esthétique wagnérienne et à accentuer la vocation musicale du symbolisme. S'il déplore la place excessive prise par la critique aux dépens des autres genres, il imagine un type nouveau d'investigation qu'il tentera d'illustrer dans un ouvrage démesuré sur Mozart, celui d'une histoire aussi

exhaustive que possible des pensées créatrices d'un auteur ; ses chroniques ne seront naturellement que les miettes d'une telle ambition ; elles s'inspirent d'une méthode d'explication biographique et historique pratiquée avec souplesse et valent par la variété des domaines qu'elles couvrent, donnant à la notion de cosmopolitisme littéraire le sens d'une curiosité toujours en éveil, fondée sur la connaissance effective de plusieurs langues et sur un contact direct avec les œuvres publiées à l'étranger. Avec Wyzewa et le symbolisme idéaliste, la *Revue des Deux Mondes* perpétue l'esprit d'ouverture internationale de l'époque romantique, mais élargie encore davantage aux horizons nordiques. Face aux attaques de Jules Lemaître contre l'engouement dont bénéficient les littératures de l'Europe septentrionale, qui ne feraient que reprendre des thèmes et des sentiments déjà mis en œuvre par les écrivains français, Brunetière défend en 1895 la fécondité des échanges littéraires internationaux et, plusieurs années durant, la mode est aux enquêtes sur l'intérêt et la valeur des relations culturelles avec l'étranger, notamment avec l'Allemagne, et au début du XXᵉ siècle la renaissance du nationalisme français va s'accompagner de polémiques contestant la place excessive de l'étranger dans la vie littéraire du pays. Aux discussions théoriques, Wyzewa préfère l'élaboration de bilans critiques sur les auteurs étrangers en faveur ou simplement en discussion : il fait ainsi connaître à ses lecteurs Dante Gabriel Rossetti, George Moore, Pater, Stevenson, Kipling et Wells ; peu favorable à Goethe, il rend hommage à Novalis et à Heine mais ne voit en Nietzsche qu'un négateur ; parfois réticent sur Ibsen et Strindberg, il apprécie le Danois Nansen ; analyste de la russomanie contemporaine, il préfère Gontcharov à Gogol et à Dostoïevsky et célèbre sans réserve les mérites de Tolstoï ; mais il hésite à tenir pour gage d'une renaissance latine les premiers succès de d'Annunzio.

LA REVUE BLANCHE

Au cours des dix dernières années du siècle, la *Revue blanche* accueille des talents nouveaux, souvent contestataires, et dont le rassemblement témoigne du plus large éclectisme. La revue se présente, avec modestie, comme la réunion de jeunes gens qui ne souhaitent pas supplanter leurs anciens mais simplement « développer leur personnalité ». Péguy, Proust et Gide y font leurs premières armes, alors que Tristan Bernard et Jules Renard s'y amusent. Elle s'ouvre aux anarchistes avant de devenir quasiment le siège du parti dreyfusard et de se fixer à gauche, remplaçant le culte de Barrès par la célébration de Zola. S'y développe également le courant anti-intellectualiste en critique, même si son premier secrétaire de rédaction, Lucien Mühlfeld, est un rationaliste résolu, souvent dogmatique et parfois en porte-à-faux par rapport à un milieu dominé par le symbolisme et par l'impressionnisme. Son successeur, Léon Blum, est ouvert à tous les courants nouveaux, sans chercher à faire prévaloir une esthétique sur une autre : « [...] si j'accorde que le talent critique soit le don et l'amour de juger, je demande qu'on entende par juger discerner, ou mieux, prévoir. [...] Il y a mieux que d'éreinter une nullité tapageuse, c'est de pressentir ou d'encourager un talent qui naît. » Pour ce faire, point n'est besoin

d'une méthode, le goût suffit. Ainsi semble renaître l'enthousiasme d'une critique « avant-courrière » qui a fait les beaux jours du romantisme.

L'ÉPANOUISSEMENT DE LA CRITIQUE DES PROFESSEURS

L'UNIVERSITÉ FACE À L'HÉRITAGE DE TAINE

Mais le débat autour des thèses de Taine sur les conditions de la création agite la critique de cette époque. La question de savoir si l'on peut expliquer le génie par des facteurs extérieurs nourrit les controverses. Auguste Angellier publie en 1893 une thèse sur Burns dans laquelle il nie cette possibilité et propose une méthode qui s'attache à respecter le génie individuel en privilégiant la critique esthétique. Paul Lacombe insiste également, dans son *Introduction à l'histoire littéraire* publiée en 1898, sur le rôle essentiel du génie individuel, à ses yeux trop négligé par Taine. Il développe surtout une théorie très moderne du rôle de l'émotion dans la création artistique : la critique doit selon lui découvrir et analyser l'émotion originelle qui a présidé à la genèse d'une œuvre. Journaliste, et non professeur, Antoine Albalat (1856-1930) incarne une autre dimension de cette restauration de l'individualité créatrice, celle du travail conscient et volontaire de l'expression ; brocardé pour avoir osé publier un *Art d'écrire* en vingt leçons, mais attentif à étudier les manuscrits pour interpréter les corrections d'auteurs et la transformation des sources, Albalat reprend de l'évolutionnisme de Brunetière l'idée d'un engendrement des œuvres par les œuvres ; tenant pour secondaire l'influence des circonstances extérieures, géographiques, politiques et sociales, il milite pour une critique appliquée à relever les procédés de l'écrivain et leur bon usage, et par là même vouée à prononcer des jugements de valeur étayés sur l'analyse des techniques ; il construit ainsi une histoire de la littérature française sur l'idée directrice d'une continuité du métier littéraire par-delà la diversité des écoles, des courants et des sensibilités. D'autres auteurs soulignent au contraire l'importance des recherches historiques préalables dans la fondation d'une critique digne de ce nom. C'est le cas de Georges Renard (1850-1934) qui entend établir une distinction de principe entre la critique des œuvres du passé, matière à investigation objective, et la critique des contemporains, domaine d'exercice du goût. Sous le titre de *La Méthode scientifique de l'histoire littéraire*, c'est la synthèse de plusieurs années d'enseignement à Lausanne qu'il publie en 1900 dans un copieux ouvrage qui aborde, souvent de façon oratoire, bien des questions fondamentales de périodisation, de technique d'analyse esthétique et historique des œuvres et qui, tout en apparaissant comme le pendant littéraire de l'*Introduction aux études historiques* de Langlois et Seignobos publiée deux ans plus tôt, fait penser aux manuels de « théorie de la littérature » répandus au XXe siècle dans les universités américaines. Enfin, parallèlement à l'établissement d'une histoire littéraire bien distincte de la critique, la littérature comparée devient autonome ; elle s'attache, en France du moins, plus particulièrement à l'étude des relations littéraires internationales ; on fait souvent de la thèse, soutenue en 1896, de Joseph Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopoli-*

tisme littéraire, l'acte de naissance universitaire d'une discipline dont Paul Stapfer (1840-1917) est sans doute, dès les années 1870, l'un des véritables créateurs : ce compagnon de Hugo à Guernesey, qui devient professeur à l'université de Bordeaux et se disperse en activités et intérêts multiples, établit de solides confrontations entre le drame antique, les modèles étrangers et les grandes œuvres du classicisme et du romantisme français.

LES SYNTHÈSES DE FAGUET

Les critiques rationalistes expriment d'abord le souhait de dresser le tableau de l'histoire littéraire afin de préserver ce patrimoine. C'est à quoi s'emploie Émile Faguet (1847-1916), dans des études publiées à propos des principaux auteurs de chacun des siècles littéraires depuis la Renaissance. Fils d'un professeur de la vieille école, marqué de façon indélébile par l'empreinte de l'Université, en dépit d'évasions vers le journalisme (un moment directeur de la *Revue latine* qu'il rédige à peu près seul, il remplace Jules Lemaître à la critique dramatique du *Journal des Débats* en 1896), ce polygraphe d'une exceptionnelle fécondité peut multiplier sur les mêmes auteurs préfaces, introductions, articles différents et formules à l'emporte-pièce avec des expressions toujours différenciées. À la Sorbonne, où il est titulaire d'une chaire de poésie française, il affirme le primat de l'intelligence sur la sensibilité et insiste sur la valeur morale du beau, seul sentiment désintéressé à ses yeux. Mais répugnant à s'enfermer dans les discussions théoriques de méthode, il considère que le critique doit d'abord assurer l'éducation du goût de ses lecteurs par des références sûres et des comparaisons appropriées. Sa manière, souvent proche de la conversation, consiste à aborder l'ensemble d'une œuvre pour en dégager les caractères généraux puis à considérer les procédés littéraires de l'auteur étudié. Classique dans ses préférences, Faguet n'en est pas pour autant dogmatique. Il se méfie des généralités et va jusqu'à mettre en doute l'influence, sur les créateurs, de la critique, dont il cherche cependant à préserver la place. À la fin du siècle, il jouit d'une très grande popularité, en France comme à l'étranger, et ses jugements font autorité à l'Université dont il est, après La Harpe et Sainte-Beuve, le troisième grand pourvoyeur d'idées.

LES CHANTIERS DE LANSON ET L'AUTONOMIE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Ce panorama des débats littéraires à l'aube du XX[e] siècle permet de situer la place de Gustave Lanson (1857-1934) qui ambitionne de proposer de la littérature une représentation aussi objective que possible : « Notre idéal est d'arriver à construire le Bossuet ou le Voltaire que ni le catholique ni l'anticlérical ne pourront nier, de leur en fournir des figures qu'ils reconnaîtront pour vraies, et qu'ils décoreront ensuite comme ils voudront de qualificatifs sentimentaux. » Cet idéal d'objectivité, sur lequel Lanson n'exprimera qu'au terme de sa carrière des réserves suscitées par le relativisme ambiant, s'appuie sur une comparaison de l'histoire littéraire avec

l'histoire des arts plastiques : indépendamment des jugements portés sur elles, les œuvres existent et subsistent ; les questions relatives à cette existence sont d'un autre ordre que l'examen de la signification historique ou des valeurs esthétiques ; posant que les œuvres sont des monuments avant que d'être des documents, l'histoire littéraire s'établit ainsi comme une sorte d'en deçà de la critique. Elle consiste, pour une part non négligeable, à étendre à l'étude des littératures modernes les techniques philologiques éprouvées dans l'examen des textes de l'Antiquité classique et que Gaston Paris (1839-1903) a largement importées d'Allemagne pour renouveler la philologie médiévale ; sa revue *Romania* inspirera la création en 1894 de la *Revue d'histoire littéraire de la France.* L'attention prioritaire aux textes limite l'intérêt des données biographiques et, dès 1895, Lanson marque clairement les distances qui le séparent de Sainte-Beuve dans la préface d'*Hommes et livres* : « [...] au lieu d'employer les biographies à expliquer les œuvres, il a employé les œuvres à constituer des biographies ; [...] l'homme, dans ses études, masque l'œuvre ; l'œuvre se subordonne à l'homme, et c'est le contraire qui est juste. » Enseignant la littérature française à l'École normale supérieure puis à la Sorbonne, Lanson occupe des postes stratégiques qui confèrent à son autorité naturelle un surcroît d'influence ; ils lui permettent d'organiser des entreprises collectives d'édition de textes et de recherches de sources qui feront école. Par ailleurs il entrevoit l'idée et dresse le plan d'une histoire des faits et institutions littéraires décrivant l'environnement socio-historique de la genèse et de la diffusion des œuvres. Mais, à ses yeux, de telles tâches relèvent d'études spécialisées et cantonnées dans l'enseignement supérieur, ayant pour fonction de fournir informations avérées et textes sûrs à la jouissance du lecteur : usant, bien avant Thibaudet, de la comparaison œnologique, Lanson nous rappelle que, pour les grands textes comme pour les bons vins, « rien ne remplace la dégustation » ; les connaissances ne sont qu'une préparation de cette irréductible et irremplaçable expérience que constitue la lecture ; dimension expérimentale que consacre la modernisation de l'explication de textes, que la réforme de 1902 va placer au cœur de l'enseignement secondaire français et dont Lanson vantera les mérites, notamment à l'étranger, comme l'apport de la démocratie française à l'élaboration de nouvelles humanités. Son exigence de rigueur et d'objectivité n'est d'ailleurs pas exclusive, tant s'en faut, d'un fervent patriotisme qui le conduira à consacrer plusieurs cours annuels à étudier la formation de l'idéal français à travers la littérature ; perspective qui donne à son *Histoire de la littérature française,* publiée en 1894 et appelée à un très grand nombre de rééditions assorties de scrupuleuses notes de repentirs, de mises à jour et de compléments, la portée d'un monument érigé à la gloire du génie français incarné dans ses productions littéraires. L'intérêt de cette *Histoire* tient aussi à la place non négligeable qu'y occupent les réflexions sur la seconde moitié du siècle, avec un dernier chapitre significativement intitulé « La littérature qui se fait » et qui vient couronner un propos d'histoire critique de la littérature, et non point seulement d'histoire des faits littéraires.

Mais comme il arrive souvent, les disciples sont moins nuancés que le maître. Tandis que ceux de Lanson s'enferment dans la recherche érudite des sources réelles et même possibles d'un texte, ceux de Brunetière et de Bourget contribuent,

par un cléricalisme vétilleux, à donner de la critique académique une image compassée. Ils s'illustrent en particulier à la *Revue des Deux Mondes*, dirigée par René Doumic (1860-1937) qui emploie toute son autorité à combattre la nouvelle littérature et à distiller une vulgate issue de Brunetière ; tiré à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires, son manuel d'histoire de la littérature française concurrence souvent victorieusement celui de Lanson, dont il n'a ni la précision ni l'équilibre. Aux côtés de Doumic, Victor Giraud (1868-1953) coule dans le moule tainien la célébration des *Maîtres de l'heure* dont le choix se restreint aux seuls auteurs de la génération de 1870 admis dans et par la prestigieuse revue.

HARO SUR LE SCIENTISME

PÉGUY CONTRE LE MONDE MODERNE

La critique de la critique constitue l'un des axes du combat de Charles Péguy (1873-1914) contre le monde moderne intellectuellement lié à la suprématie de l'école historique. Très hostile à Taine, Péguy en dénonce la méthode de « circumnavigation » dans le numéro des *Cahiers de la quinzaine* intitulé *Zangwill* : « [...] que si même on peut commencer par un point de connaissance totalement étranger au texte, absolument incommunicable, pour de là passer par le chemin le plus long possible au point de connaissance ayant quelque rapport au texte qui est le plus éloigné du texte, alors nous obtenons le couronnement même de la méthode scientifique, nous fabriquons un chef-d'œuvre de l'esprit moderne. » À toutes les formes de positivisme historique, Péguy reproche l'extériorité de leurs perspectives. Rejoignant paradoxalement l'esprit de l'explication de textes, en dépit de ses virulentes attaques contre Lanson et ses disciples, annonçant parfois aussi l'idée d'une démarche thématique attentive à retrouver motifs récurrents et obsessions latentes, Péguy consacre le meilleur de sa critique à approfondir les pages décisives qu'il choisit dans l'œuvre des tragiques grecs, de Corneille et de Hugo, en partant d'affinités viscérales avec ces auteurs, par un mixte d'identification et de rumination qu'il rapprocherait volontiers de l'intuition bergsonienne.

L'ACTION FRANÇAISE : PURGER LA NATION DU ROMANTISME

Dans un autre genre, plus agressif encore, l'Action française mène un combat sans merci contre le rationalisme critique et contre l'Université républicaine en cherchant à lier aussi étroitement que possible les polémiques esthétiques et critiques aux antagonismes politiques dont l'Affaire Dreyfus a accentué la violence ; elle s'en prend notamment aux enseignements littéraires, historiques et sociologiques dispensés à la Sorbonne. En donnant à l'Action française une doctrine cohérente dont l'influence dépasse les milieux monarchistes, Charles Maurras (1868-1952) inscrit une abondante œuvre critique dans les perspectives d'un combat sans trêve contre les grandes erreurs du monde moderne, la Réforme, le Romantisme et la

Révolution, sources conjointes et complémentaires des angoisses de l'individu aux prises avec un univers en folie. Érigé en entité, en être de raison, le romantisme apparaît à l'Action française comme l'une des incarnations du mal. La création, avec Moréas, de l'école romane et la célébration de l'œuvre de Mistral participent d'une glorification des valeurs méditerranéennes qu'il appartient à la France de sauvegarder et d'épanouir, en fille aînée de la Grèce et de Rome. Dirigée contre le romantisme, fauteur de décadence en ce qu'il associe à l'individualisme de pernicieuses influences étrangères et notamment germaniques, la critique maurrassienne ne saurait faire oublier par sa virulence qu'elle doit l'essentiel de ses principes et de ses thèmes à Brunetière. Pour Maurras, la critique ne doit pas se borner à décrire les œuvres ni même à les expliquer ; elle « consiste à discerner et à faire voir le bon et le mauvais dans les ouvrages de l'esprit ». Le jugement est donc essentiel. Il procède non des préférences individuelles, mais de la référence à un bon goût dont la tradition classique incarne les normes maîtresses d'ordre discursif. Sur ces bases, Maurras dénonce les débordements sentimentaux des romantiques dont la correspondance commentée du couple des *Amants de Venise*, George Sand et Musset, présente l'exemplaire caricature, pour prôner, non sans exaltation, dans *Anthinéa*, le retour à la santé lumineuse de la raison hellénique. De ce classicisme apollinien se distingue le dionysiaque Léon Daudet (1868-1942), longtemps le plus violent sans doute des critiques d'Action française. Dans les portraits qu'il trace, il s'emploie à faire revivre les écrivains qu'il affectionne pour leur vitalité, comme Rabelais et Montaigne, mais il découvre également de nouveaux talents, comme Proust puis Céline, et participe activement à la réhabilitation de Vallès. Il poursuit surtout de sa verve polémique le romantisme qu'il accuse de tous les maux, notamment dans *Le Stupide Dix-neuvième Siècle*, le plus célèbre de ses essais critiques. Il lui reproche en particulier d'avoir « abouti à la scatologie naturaliste et aux balbutiements du symbolisme à remontoir ». Sur un registre plus docte, Pierre Lasserre (1867-1930) présente à la Sorbonne en 1907 une thèse sur le Romantisme français dans laquelle il n'a pas de mots assez durs pour condamner dans son ensemble la passion romantique, issue de Rousseau, qu'il assimile à « la désorganisation enthousiaste de la nature humaine civilisée », amplifiée par l'influence du panthéisme à l'allemande qui a contribué à détruire la « culture française ». Taine et Lanson ont, par leur méthode, collaboré à cette entreprise de destruction en instituant une critique étrangère à l'art et maîtresse de relativisme. Il est donc urgent de refonder une critique judiciaire qui restaure le bon goût. Mais alors que Lasserre s'éloignera progressivement de cette critique dogmatique pour se vouer à des études analytiques, Henri Massis (1886-1970) ne se laisse détourner ni par l'intérêt qu'il porte à l'étude de la technique romanesque de Zola ni par la fascination que lui inspire le lyrisme de Barrès, d'une austère mission de défense d'un classicisme entendu à la fois comme rigueur morale et pureté formelle. Cet apostolat le conduira au lendemain de la Première Guerre mondiale à orchestrer, de la *Revue universelle* qu'il dirige avec Jacques Bainville, de violentes campagnes contre la plupart des formes de modernité esthétique, confortant ainsi, sur le plan des lettres, le combat maurrassien de la France contre l'Anti-France et consacrant, par-delà les polémiques sur le seul

romantisme, une scission en profondeur de la France littéraire qui aura sous-tendu toute l'évolution du siècle.

La critique littéraire apparaît ainsi, et tout au long du XIX[e] siècle, comme le lieu d'un grand débat sur l'identité, aussi bien individuelle que collective. Identité de l'auteur dont la personnalité doit être mieux connue grâce à la collecte de témoignages, et davantage analysée et circonscrite par la place que la critique lui assigne dans une histoire naturelle des esprits, dans une caractérologie des créateurs qui est à construire. Identité du lecteur, dont les réactions sont à la base de toute étude de l'œuvre et dont le moi est le lieu problématique du jugement. Identité de ces caractères collectifs situés à l'horizon de l'analyse des œuvres particulières, et notamment des caractères nationaux dont le rôle apparaît dès le préromantisme essentiel dans la particularisation des valeurs esthétiques et littéraires désormais irréductibles à l'unité. Cette interrogation, qui pourrait définir la modernité, est particulièrement vive en France puisque romantisme et Révolution ont rendu douteuse et caduque l'adéquation du goût classique à l'esprit français qui évitait bien des interrogations et dont la mise en cause a décidément marqué la naissance de l'« ère du soupçon ».

BIBLIOGRAPHIE

BERTHIER P., *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997, 4 vol.

CARAMASCHI E., *Critiques scientistes et critiques impressionnistes : Taine, Brunetière, Gourmont*, Pise, Libreria Goliardica, 1963.

COMPAGNON A., *La Troisième République des lettres : de Flaubert à Proust*, Paris, Le Seuil, 1983.

DESCOTES M., *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen/Paris, Günter Narr Verlag/Jean-Michel Place, 1980.

FAYOLLE R., *La Critique*, Paris, Armand Colin « U », 1964.

HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire en 1891*, éd. D. Grojnowski, Vannes, Thot, 1982, rééd. Paris, Corti, 1999.

LEROY G., Sabiani J., *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, PUF, 1998.

MOLHO R., *La Critique littéraire en France au dix-neuvième siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 1963.

MOREAU P., *La Critique littéraire en France*, Paris, Armand Colin, 1960.

NORDMANN J.-T., *La Critique littéraire française au dix-neuvième siècle*, Paris, Livre de Poche « Références », 2001.

THIBAUDET A., *Réflexions sur la critique*, Paris, *NRF*, 1939.

La « relation critique » au XXᵉ siècle

Michel Jarrety

Si le passage du XIXᵉ au XXᵉ siècle qui vient d'être étudié par Jean-Thomas Nordmann importe assez pour se constituer en un véritable tournant, c'est qu'en deux ou trois décennies se resserrent les événements majeurs qui permettent l'émergence d'une nouvelle approche des œuvres : la renaissance de l'Université française, la redéfinition de son savoir littéraire, la fin d'une relative indistinction entre les différents discours critiques [1]. Lié à l'accroissement considérable, alentour 1880, du nombre d'étudiants, le redéploiement de l'Université s'accompagne en effet de la recomposition du champ des études littéraires où s'assurent de vraies disciplines, désormais soucieuses d'un savoir positif – l'Histoire, la sociologie, et l'histoire littéraire que codifie Lanson – et la même préoccupation de rigueur scientifique y conduit au même effacement des marques de subjectivité et des signes d'écriture : la perméabilité des frontières entre Histoire et littérature dont témoignaient si fortement Michelet ou bien Balzac s'abolit définitivement et, de la même manière, le flottement qui pouvait demeurer entre les différentes pratiques critiques disparaît. Alors que le développement de la presse au XIXᵉ siècle avait permis l'épanouissement d'une critique de haute tenue, et qu'une sorte de magistère s'exerçait ainsi sur un large public, au prix d'une certaine indétermination puisque, écrivain, Sainte-Beuve fut également professeur et Zola écrivain, une configuration nouvelle se met en place : l'équilibre entre l'apport critique des écrivains et celui de l'Université certainement variera – mais dès le tournant du siècle une tripartition se met en place, entre critique de journalistes, d'écrivains et de professeurs.

Ainsi, quand Lanson note, en 1894, que « le critique est un professeur », il n'affirme pas seulement un statut (qui déprécie le journaliste) et la réappropriation d'une discipline par l'Université, mais la position du critique, en retrait désormais face à l'écrivain qu'il commente. L'ambition de son étude est préjudiciellement le *texte* dont le tournant du siècle affirme l'entrée en force dans le champ des études littéraires, et dont il assure la refondation comme objet d'analyse. Le statut de l'écrivain s'en trouve donc rehaussé : faire œuvre de critique, ce n'est plus proposer une écriture seconde qui rivalise avec une écriture première, mais tenir un discours dévoué à l'œuvre qui le surplombe, et devant laquelle il s'efface pour la laisser parler. Cette véritable renaissance du texte définit donc *l'objet* des études littéraires que la critique antérieure avait par divers biais si souvent esquivé. L'approche totale que Lanson met en place finalement prend acte de la fin des Belles-Lettres et de l'émergence, vers la

1. Les pages qu'on va lire sont une version abrégée et remaniée de mon livre sur *La Critique littéraire française du XXᵉ siècle*, paru en 1998 dans la collection « Que sais-je ? ».

fin du XVIIIe siècle, de ce que nous nommons *littérature*, et à quoi correspond désormais un savoir constitué. Fondation essentielle – après quoi l'on ne saurait confondre les héritages : le plus visible, sans doute, est celui de ses disciples – Rudler (1872-1957) ou Mornet (1878-1954) par exemple – qui ont réduit sa doctrine à l'érudition sèche, et fermé l'Université sur elle-même alors que l'ouverture propre à Lanson tenait aussi à son désir d'atteindre, au-delà des spécialistes, un plus vaste public. Ce lansonisme n'est pas Lanson, et sans doute l'eût déçu. Car non seulement les bases qu'il avait jetées d'un renouvellement théorique considérable n'ont été ni élargies ni renouvelées par ses successeurs immédiats, mais ses plus audacieuses propositions, de métissage avec l'Histoire ou la sociologie, par exemple, ont été simplement ignorées. Reste enfin le legs le plus important, peut-être, et le plus difficile à mesurer parce que c'est celui sur lequel nous vivons encore : je veux parler du scrupule philologique et de l'établissement des textes, sans lesquels ne saurait s'établir un commentaire valide.

Réponses d'écrivains

L'appauvrissement de l'après Lanson, dont la discipline se trouve désormais établie en situation de monopole à l'Université, est directement déchiffrable dans l'érudite frilosité qu'y témoigne la critique entre les deux guerres et d'où l'on peut seul excepter, ou à peu près, le travail de Jean Prévost (1901-1944) : sa thèse, en premier lieu – *La Création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et sur la psychologie d'écrivain* (1942) – et l'essai sur *Baudelaire* (1953) qu'il rédige avant sa disparition dans le maquis du Vercors, en 1943-1944. Or parce que Prévost fut aussi romancier, ces deux livres nous rappellent que la connaissance de la littérature fut approfondie par les écrivains – non par les professeurs. D'une certaine manière, et pour le dire ici trop vite, alors que la critique universitaire s'épuise à expliquer les œuvres par ce qui leur est extérieur, ce qui unit quelques écrivains, c'est au contraire une lecture qui dégage le texte de tous les discours adventices et du coup contribue à une définition affinée de l'objet littéraire. Sans surprise sans doute, cette différence reconduit largement l'opposition entre une pratique de commentateur qui s'efface devant l'œuvre et une pratique d'auteur qui s'établit à sa hauteur, entre une lecture qui en explique le sens et un discours qui l'accroît de manière singulière : il reste cependant qu'en cette critique d'auteurs – je veux parler surtout de Péguy (1873-1914) et de Proust (1871-1922), de Valéry (1871-1945) et de Paulhan (1884-1968) –, une contestation s'affirme, ou violente ou feutrée, de ce qu'on appelle au début du siècle la *méthode moderne*, c'est-à-dire le positivisme lansonien.

UNE LECTURE SANS HISTOIRE

De la position polémique de Péguy à l'égard de Lanson, on a trop longtemps retenu, sans doute, non tant la pensée forte qui s'y fait jour que les sarcasmes du

normalien pour le maître qui, déroulant l'Histoire par l'enfilement des causes, croyait expliquer tout. Les enjeux, d'autre part, d'un combat idéologique contre le *Parti intellectuel* où la Sorbonne positiviste se trouvait associée au pouvoir en place ont longtemps offusqué l'intérêt de ses positions critiques, et il est parfois en effet difficile de dégager le théorique du politique, voire du théologique, puisque dès 1904, dans *Zangwill* (introduction à un essai de l'écrivain Israël Zangwill), plus tard dans *L'Argent* et *L'Argent suite* (1913), il s'agit largement pour Péguy de refuser une idéologie de progrès qu'il combat car le monde moderne avilit : le discrédit qu'il jette sur une approche critique trop directement venue des sciences, sur le scientisme lui-même excessif de l'Histoire, et sur l'entrée en force d'une érudition infinie est alors la condamnation, bien au-delà des études littéraires, d'une démesure *moderne.* Par ce souci de l'infini qui affecte en particulier les études littéraires, l'esprit moderne singe Dieu qu'il a chassé de l'Histoire, mais cette connaissance sans limites manque le texte car elle ne fait que tourner autour : ce que Péguy, dans *Zangwill,* nomme plaisamment *la méthode de la grande ceinture.*

Or, au-delà de sa condamnation du scientisme de Renan et du déterminisme de Taine, c'est la singularité de l'écrivain dans l'Histoire qu'il redéfinit : son génie ne résulte ni de son temps ni de son milieu, et s'il rassemble et résume en son œuvre le peuple qui lui était contemporain, il ne se manifeste comme tel que dans la mesure où il s'en dégage pour les excéder de sa vie propre, indépendante. La temporalité pour Péguy se pense moins sur le mode de l'évolution que sur celui d'un irrespect du continu qui justifie la place qu'il fait à la révolution – débordement de la ligne tracée, rajeunissement essentiel du regard porté sur le monde. Or le génie de l'écrivain est également lié à l'enfance : distinct de l'homme même qui n'en a pas conscience, grâce à lui l'écrivain voit le monde dans sa nouveauté, et cette irréductible différence du génie est précisément ce qui le distingue de ceux qui l'ont pu précéder et dont la connaissance, par conséquent, ne saurait aucunement l'expliquer dès lors qu'étant *premier* il manque de mémoire : originelle, sa nouveauté ne doit rien à personne. Le génie échappe à l'Histoire.

Cette sortie de l'Histoire disqualifie le lansonisme, et Proust, souvent, rejoint Péguy dans deux textes essentiels : *Sur la lecture* (1905), plus tard repris sous le titre de *Journées de lecture,* et dans le *Contre Sainte-Beuve* auquel il travaille de 1907, sans doute, à 1909. S'il récuse lui aussi l'importation de la méthode scientifique dans l'Histoire littéraire, c'est que la littérature, à la différence de la science, n'est pas cumulative ; c'est que l'œuvre ne saurait s'expliquer par la trace maintenue, et par conséquent repérable en elle, de ce qui l'a précédée, car aucun grand texte n'accroît une vérité reçue d'un quelconque précurseur – et « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » *(Contre Sainte-Beuve).* Comme chez Péguy, toute remontée explicative de l'œuvre aux déterminations culturelles ou sociales de l'être qui l'a produite se trouve donc condamnée. Atteindre par conséquent l'écrivain dans le surgissement de sa singularité, c'est approcher ses livres sans faire acception d'une érudition qui ne fait que les brouiller, donc les manquer, et Proust condamne aussi fermement que Péguy la méthode moderne qui ne répond qu'aux questions les plus étrangères à l'œuvre.

Contre l'orgueil prométhéen de la méthode discursive, Péguy en appelle d'abord à l'humaine modestie de la méthode intuitive : la lecture s'envisage comme une création, et elle n'est préjudiciellement guidée, ni par le souci de s'instruire (donc d'accumuler un savoir), ni par le désir d'en recevoir un sens, mais par l'ambition de poursuivre l'œuvre, et par conséquent d'ajouter. Entrer dans l'œuvre, c'est collaborer avec son auteur, et la formule sans doute ne serait pas nouvelle si cette lecture créatrice de sens, insoumise à ce que l'auteur voulait dire, engageait pour Péguy la responsabilité singulière de celui qui s'y livre avec cette conséquence majeure que, si une bonne lecture *couronne* l'œuvre, une mauvaise à l'inverse la *découronne.* Il y a là, tout ensemble, un respect du texte qu'une mauvaise lecture peut ruiner, et une désacralisation pourtant de cet objet devant lequel le lecteur lansonien devait avant tout s'effacer. Ce qui devient chez Proust, qui d'abord y avait succombé, un refus de cette idolâtrie qui confond le livre et la vie en recherchant dans l'un l'image de l'autre, mais refus également de voir le lecteur admirer une « idole immobile, qu'il adore pour elle-même ». C'est que le texte est vivant, et la lecture singulière qu'il requiert de chacun d'entre nous, loin de se soucier d'un sens partagé, accueille au contraire le plaisir d'une pleine liberté – sorte d'appropriation désinvolte du texte, que l'on prend ou délaisse selon le besoin qu'on en éprouve. Ce congé donné à toute allégeance qui soumettrait le lecteur à la quête d'un sens, qui serait vrai ou s'établirait au plus près de ce que l'auteur a voulu, nous dit certainement le plain-pied qui s'affirme de celui qui lit à celui qui écrit. Il laisse aussi bien deviner un bon usage de la lecture qui utilise le texte pour l'en-avant d'une création, et tout à l'inverse un mauvais, orienté par la recherche d'une connaissance. Une manière de continuité s'établit donc de la lecture à l'écriture, potentielle ou réelle : savoir lire, c'est savoir écrire, et symétriquement, Proust l'affirme sans détours, l'écrivain lit mieux que le vulgaire.

POÉTIQUE

On trouve chez Valéry une symétrie voisine entre lire et écrire, un pareil privilège reconnu à l'approche singulière d'une œuvre que rien d'extérieur n'adultère, et une manifeste réévaluation du lecteur face au texte. Entre les deux guerres, cependant, ce ne sont pas ces réflexions sur la lecture, encore réservées à l'espace alors inédit des *Cahiers*, qui s'attachent au nom de Valéry, mais la *poétique*, qu'il réintroduit dans le champ des études littéraires et enseigne au Collège de France de 1937 jusqu'à 1945 – et c'est une redéfinition de la littérature. Rendre la poétique au tout premier sens qu'a voulu lui donner Valéry, c'est la dénouer en effet de l'ancienne tradition qui n'y voyait qu'un recueil de prescriptions, et la rapporter simplement à l'étymologie d'un *faire* pour assurer d'emblée, non que le texte passivement s'écrit, mais qu'il est bien d'abord une œuvre de l'esprit – mieux encore, d'un esprit à l'œuvre –, et c'est l'accent porté sur les exigences d'une forme dont ses contemporains congédiaient si souvent les plus rigoureuses contraintes ; mais c'est aussi l'essentiel renversement par lequel Valéry, de manière fameuse, privilégie ce faire aux dépens de l'œuvre faite. Il ne s'agit ici, d'abord, que d'une *poétique restreinte*

parce que privée, tout entière aimantée par les exigences singulières d'un écrivain qui oriente la littérature vers les enjeux qui le séduisent, mais elle se fonde pourtant sur l'assurance – très générale cette fois – que « la littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du Langage » (*L'Enseignement de la poétique au Collège de France, Variété V*).

Le même mot sans doute se retrouve, par lequel le poète, pour lui-même, théorisait une composition des vers dont l'exercice avait à ses yeux plus de prix que le poème achevé, mais devant le public du Collège de France, il s'agit d'excéder désormais l'expérience d'une pratique singulière et de s'attacher, dans une poétique qu'on peut dire *généralisée*, au plus vaste dessein d'une théorie de la littérature qui par conséquent vise au général et dont l'objet soit le procès de la création bien plutôt que l'ouvrage créé. Dès lors en effet qu'il s'agit de porter attention au dedans des textes, la poétique, on le devine, est un radical congé à l'Histoire littéraire – et l'étude au contraire qu'envisage Valéry concerne les « effets proprement littéraires du langage » et fait porter l'accent sur le processus créateur aussi bien que sur le langage littéraire, sur la place conjointement reconnue à celui qui écrit et à celui qui lit, et de manière générale sur la littérarité même du texte : par le programme qui s'y découvre, une telle approche nous semble assez voisine de cette plus large analyse des formes littéraires qu'aujourd'hui nous nommons, justement, *poétique*. Mais une *poétique d'auteur* puisqu'elle consiste à développer un savoir qui sans doute puisse être reçu par d'autres, mais qui cependant porte la marque singulière de l'écrivain qui le dispense.

On ne saurait cependant prendre prétexte du refus dont témoigne Valéry à l'égard du biographique, de sa condamnation sans appel de toute relation univoque entre l'œuvre et l'auteur, pour faire de lui, par anticipation, le théoricien de ce qu'on appellera un moment, avec Barthes, *la mort de l'auteur* (1968). Car s'il advient que Valéry désacralise l'auteur, il ne l'abolit pas : simplement le ramène-t-il, loin de toute présence démiurgique, à une pratique d'écriture difficilement vécue dans ses éclats, ses faiblesses, ses contingences, ses avancées et ses repentirs. La personne, sans doute, et son cortège de contingences biographiques disparaissent, mais pourtant se préserve la trace secrète d'un *Je* perceptible en particulier dans la *voix du texte*, et la poétique, tout en s'attachant à un mode d'analyse généralisable, n'entendait nullement éluder cette mesure singulière. Elle travaillait ainsi au rebours de l'Université, et n'y eut donc guère d'influence immédiate, et lorsqu'en 1946, au Collège de France, Jean Pommier (1893-1973) succède à Valéry, il prend à cœur de rendre assez rudement leur légitimité à l'histoire littéraire, aux études biographiques et à la recherche des sources. Le renouvellement souhaité par Valéry en même temps que la fécondation de son héritage, il faudra attendre la « Nouvelle Critique » pour qu'ils se fassent tout à fait jour.

RHÉTORIQUE

Exceptionnelle entre les deux guerres, cette attention à l'œuvre déchiffrée comme objet de langage est certainement ce qui rapproche Jean Paulhan de Valéry,

et il s'agit bien encore d'une réflexion d'écrivain, non pas seulement parce que Paulhan, depuis 1917, est l'auteur de quelques récits, mais surtout, plus profondément, parce que ses analyses cherchent à définir plus rigoureusement, loin de toute approche trop étroitement circonstancielle, les rapports qu'entretiennent en littérature la pensée et le langage. Dès 1925, alors qu'il prend la direction de la *NRF* après la disparition de Jacques Rivière, il jette les premières bases de ce qui deviendra *Les Fleurs de Tarbes* dont la première partie paraît en 1941, sous-titrée *La Terreur dans les lettres.* Pour des raisons difficiles à percer, le second volume, qui aurait traité de la Rhétorique, ne fut pas écrit, mais la réflexion de Paulhan se poursuivit néanmoins dans de brefs essais ou petits traités sur le langage et la critique, selon un cours singulier et parfois déroutant, et finalement, de livre en livre, difficile à réduire à une progression univoque.

Critique, Rhétorique, Terreur – ces trois mots seuls dessinent d'emblée les lignes de force de l'entreprise que s'assigne Paulhan. Elle n'a pas de visée strictement scientifique et la théorie ne s'y disjoint pas d'une possible application pratique que donne par exemple à comprendre, dès son titre même, le premier chapitre de sa *Petite préface à toute critique* (1951) – « La critique a perdu sa montre » – car c'est bien le défaut du jugement littéraire qu'il s'agit de redresser doublement. Du côté des écrivains mêmes, en dissipant cette confusion qu'ils entretiennent en parlant trop complaisamment du mystère dont témoignent la poésie et les lettres, car si la littérature est transformation du langage, c'est cette transformation qu'il faut analyser, ainsi que le montre *Clef de la poésie* (1944) ; du côté des critiques aussi, en resserrant l'étude autour de l'œuvre même, alors que depuis Sainte-Beuve « l'on juge moins l'œuvre que l'écrivain, moins l'écrivain que l'homme ». Le terme de critique ne doit pourtant pas abuser : il s'agit moins de juger les œuvres qui s'écrivent que d'esquisser une pensée de la littérature rigoureuse et précise, de dresser, dit lui-même Paulhan, une sorte de *nomenclature des Lettres.*

Quant à la Terreur et à la Rhétorique, elles constituent bien les deux pôles que Paulhan met au jour dans notre approche des œuvres – et dans celle même des écrivains – depuis le début du XIX[e] siècle. Deux conceptions de la littérature en effet se font face : du côté de la Terreur que dénoncent *Les Fleurs de Tarbes*, une lignée qui voit dans le langage l'instrument d'oppression de la pensée quand c'est elle-même qui doit primer, revêtue d'une forme libérée des codes et conventions ; du côté de la Rhétorique, à l'inverse, une école pour laquelle l'œuvre s'accomplit dans le respect des règles et lois qui procèdent du langage et gouvernent la pensée. Le rhétoriqueur craint de trahir le langage, et le terroriste de trahir la pensée. La Terreur, ainsi, c'est d'abord cette interdiction que les écrivains se sont imposée de recourir aux lieux communs et aux clichés, à ce que la langue propose de plus codifié, car le terroriste postule que l'originalité de la pensée comme la singularité de l'expression doivent dominer les mots et ne jamais se laisser imposer ce qu'ils peuvent convoyer de commun ou de convenu. Et c'est le parcours qu'analyse Paulhan, du romantisme – qui contesta la rhétorique comme la contraignante réduction à des figures et des *topoi*, et la limitation du coup de la présence du Sujet – jusqu'au surréalisme.

Paulhan n'ignore pas le prix que la littérature moderne accorde aux créations verbales, mais souligne que lorsqu'elle croit s'écrire contre tout procédé, elle mani-

feste simplement une manière d'inconscience des réalités du langage. Analyser ce qui se joue dans la littérature, cela ne saurait donc se faire que par un retour à ce fonds commun du langage – à ses lois, aux conséquences de leur application. Si l'attention aux règles le conduit à une réévaluation de la rhétorique et de ses conventions, la visible ambition de Paulhan est cependant moins d'élaborer une science de la littérature, ce qui sera la tentation structuraliste, que de proposer une véritable table d'orientation. Et si *Les Fleurs* se referment sur une conclusion un peu énigmatique, *Trois pages d'explications* (1945) l'éclairent un peu plus tard : on y découvre que la réflexion de Paulhan consiste bien à envisager « s'il n'existerait pas, des mots au sens et du langage brut à la pensée, des rapports réguliers et à proprement parler des lois – dont la littérature évidemment tirerait grand profit » – et c'est le projet d'une *rhétorique nouvelle,* une approche totale de la littérature qui mettrait mieux au jour les rapports du langage et de la pensée. Ainsi sans doute le point aveugle de sa réflexion vient-il se resserrer dans le passage, que l'on discerne mal, entre la rhétorique renouvelée qu'il recherche et l'usage qu'en pourrait faire la critique pour se réorienter, mais également se retrouver car elle « avait un ordre à imposer », un magistère perdu. En sa double acception, ce souci de *l'ordre* critique est en tout cas ce qui distingue ici Paulhan : comme Péguy et Proust, comme Valéry aussi, il ne se soucie pas, sans doute, d'un commentaire qui vise à expliquer les œuvres, ainsi que le fait l'Université, pour nous aider à les mieux lire, mais il se sépare d'eux en dénouant écriture et lecture. Cette pensée si aiguë, tout ensemble, et complexe, demeura marginale en dépit du considérable pouvoir institutionnel qu'exerça Paulhan dans les lettres, et n'eut guère d'écho avant que ne reparaisse, à partir des années 1960, l'intérêt pour la rhétorique et l'argumentation.

Consciences critiques

À côté de ces réponses d'écrivains dont nous avons vu que, pour des raisons diverses, elles ne purent avoir qu'un écho différé, lié au renouvellement ultérieur de la pensée contemporaine, une évolution parallèle se dessine où s'affirment des consciences critiques qui envisagent la lecture comme cet événement dont le lecteur exprime l'accroissement qu'il en reçoit. La critique, à coup sûr, devient tout autre chose qu'un commentaire des textes fondé sur la neutralité d'un savoir positif, tout autre chose aussi qu'une approche des œuvres, ainsi qu'il advenait chez Valéry ou chez Paulhan, comme objet de langage. De ces lectures où un sujet entre personnellement en jeu, témoignent successivement entre les deux guerres Jacques Rivière (1885-1925) et Charles Du Bos (1882-1939) du côté de la *Nouvelle Revue française,* puis à partir des années 1930 Marcel Raymond (1897-1984) et Albert Béguin (1901-1957), fondateurs de ce qu'on a pris l'habitude de nommer l'École de Genève : deux institutions – une revue, une Université – et du même coup deux types d'auteurs – essayistes pour les uns, professeurs pour les autres –, deux lieux, enfin, qu'une certaine cartographie a constitués en deux constellations critiques.

La difficulté est pourtant de mesurer l'unité de chacune. S'il ne fait aucun doute que la *NRF* a su accueillir une parole critique d'une exceptionnelle hauteur, la diversité même des signatures interdit certainement de réduire à une même pratique André Gide (1869-1951), Marcel Arland (1899-1986), ou encore Jean Paulhan, responsable cependant de la revue après Jacques Rivière, qui théorise, nous l'avons vu, une approche singulière, ou encore Thibaudet (1874-1936) dont les très nombreuses et remarquables contributions ont fait à maints égards, à partir de 1919, un des collaborateurs principaux de la *NRF*. Mais si Thibaudet postule bien la nécessaire *coïncidence* du lecteur à l'esprit créateur de l'auteur, et par là se rapproche de Rivière et Du Bos, pareille identification se trouve vite dépassée, et, ce qui définit bien plutôt sa pratique, soucieuse de préciser sa méthode comme le prouve sa *Physiologie de la critique* (1930), ouverte à d'innombrables œuvres, c'est le réseau de relations qu'il s'attache toujours très vite à tisser de l'œuvre lue à celles, antérieures ou contemporaines, qui permettent de la mieux définir par ressemblance ou dissemblance : Thibaudet multiplie volontiers les classifications – genre, tradition, génération, pays – et ce goût de la cartographie d'où s'effacent bien souvent la singularité du livre (on le lui a reproché) et, fait plus remarquable en ce temps, la présence des auteurs, est ce qui le conduit, non certes à une histoire, mais à une sorte de *géographie littéraire* fondée sur le « sentiment des ressemblances, des affinités, qui est bien obligé de s'exprimer de temps en temps par des classements » (*Réflexions sur la critique*, 1939). Essentielle bipartition qui anticipe sur le partage qu'opéreront les années 1960 entre l'attention à des faits généraux qui relèvent d'une *poétique*, et l'intérêt porté à des œuvres singulières, justiciables d'une approche *critique*.

De la même manière, on ne peut parler sans artifice d'une véritable École de Genève : anecdotiquement parce que tous ses membres ne sont pas genevois et que Marcel Raymond n'a jamais entendu créer une École, mais plus profondément parce que l'on réunit ainsi un ensemble de critiques dont les travaux se sont écrits sur une trop longue période pour que leur approche n'ait été renouvelée par l'évolution même de la pensée contemporaine sur plus d'un demi-siècle. Des liens d'amitié et de reconnaissance certainement les unissent, mais si la parenté de Béguin à Raymond d'évidence s'impose avant -guerre, le travail de Jean Rousset (1910-2002) s'orientera vers une critique formelle métissée d'un structuralisme prudent, à la différence de l'anti-formaliste qu'est Georges Poulet (1902-1991), et Jean Starobinski enfin, pour dire les choses ici trop vite, sera marqué par une approche phénoménologique et une attention à la thématique par lesquelles il voisine, par exemple, avec Jean-Pierre Richard.

Reste que Raymond et Béguin, en faisant de la littérature le lieu d'une expérience personnelle, voire existentielle, qui outrepasse les œuvres et donne un sens accru à leur vie propre, réorientent essentiellement la lecture : loin de chercher à mettre au jour une signification possiblement recevable par tous, elle est ici tournée vers celui qui s'y livre, et ne se sépare pas d'une véritable pensée du monde où s'affirme la nostalgie d'une unité perdue. Or s'il y a quelque pertinence à réunir ici, comme deux phases successives, l'approche initiée par Rivière et Du Bos, et le premier moment de l'École de Genève, c'est que, des uns aux autres, une filiation certaine se fait jour, et qu'on a trop souvent méconnue. Or ce qui apparaît pourtant d'une

guerre à l'autre, c'est une réorientation qui dessine un passage privilégié de l'auteur au lecteur, une manière d'identification où s'assure une véritable *conscience critique.* Contre l'effacement lansonien du sujet devant le texte, une approche subjective s'affirme désormais ; la lecture engage la personne tout entière, et l'on ne peut qu'être frappé de la dimension spirituelle qu'elle revêt pour les quatre auteurs : leur œuvre en garde trace, comme en témoignent aussi les successives conversions de Du Bos, Béguin et Raymond.

PARIS

La rupture qu'introduit Jacques Rivière, et Du Bos après lui, se resserre tout entière dans cette ambition qu'ils s'assignent de travailler à la reproduction de l'œuvre où le lecteur va puiser une manière de remède à son insuffisance – critique qui pour nous sans doute vaut bien moins aujourd'hui pour ce qu'elle a su dire, et qui semble souvent daté, que par le rapport augural qu'elle vient établir d'un sujet à un autre – et qui fut d'influence décisive sur les pratiques ultérieures. L'œuvre de Jacques Rivière en effet, abondante quoique assez dispersée ; des premières *Études* (1911) au *Roman d'aventure* (1913) et aux *Nouvelles Études* posthumes (1947), s'il fallait la réduire à l'unique nervure d'un même geste critique, il conviendrait d'en fixer le commencement à une lecture qui suppose une passivité première par laquelle l'être laisse agir sur lui ce qu'il découvre, dans un mouvement de consentement à ce qui pourra exercer son pouvoir. L'œuvre est une révélation, non certes abstraite, mais tout existentielle, après quoi l'ambition critique, liée à ce que lui-même nomme sa *plasticité* intellectuelle, est surtout de se rapprocher toujours davantage de la pensée de l'auteur, de la faire sienne avant que ne s'opère un retour à soi-même.

La dimension spirituelle de cette critique se mesure assez tôt dans la prose quasi poétique de son *Introduction à une métaphysique du rêve* (1909) où Marcel Raymond pourra voir un texte fondateur car, non seulement Rivière y assigne à la littérature l'exploration de l'inconscient, mais il voit dans le rêve l'ajour possible vers une autre réalité. Ainsi s'éclaire sans doute la longue étude sur Rimbaud qu'il publie dans la *NRF* en 1914, et que l'on ne saurait séparer de sa quête religieuse. Lecture trop spirituelle qu'il récusera plus tard, mais qui s'accompagne d'un intérêt alors assez nouveau porté aux qualités formelles de l'œuvre, à l'analyse attentive de l'écriture déjà sensible dans des textes antérieurs – par exemple sur Gide *(Études)* où le style et la voix désignent ce qu'il perçoit comme l'*âme* de l'auteur. Lecture pourtant où se découvre aussi ce mouvement propre à Rivière qui le porte lentement vers l'œuvre que sa propre écriture, très largement métaphorique et ouverte à la sensation, vise à redéployer en une manière de double.

La même attention à la lettre du texte se retrouve chez Du Bos, et d'abord une réceptivité comparable puisque le lecteur se fait à ses yeux « réceptacle de la vie d'autrui » jusqu'à restituer dans son foisonnement illimité la pensée de l'auteur qu'il approche, richesse d'accueil qui précisément le retient d'accéder tout à fait à un premier acte de conscience fondateur. Mais à la différence de ce qui adviendra

chez Béguin ou Raymond, la lecture n'est pas liée à la quête possible d'une signification transcendante qui accroisse sa propre vie : simplement s'agit-il d'une critique où la contemplation est porteuse de joie, et sans doute peut-on comprendre ainsi qu'il se soit porté le plus souvent vers les œuvres – du domaine français, anglais ou allemand – qu'appelait son admiration, d'ordinaire spirituelle, et que l'on ait pu du même coup reprocher à sa critique une tonalité excessivement louangeuse. Lecture si personnelle qu'elle permet de considérer les nombreux articles recueillis dans *Approximations* (1922-1937) comme une manière de pendant de son *Journal*, lui-même tout pénétré de littérature : nul souci de juger les œuvres, ni d'ailleurs d'ouvrir à son tour ses lecteurs à des livres admirés.

C'est qu'il s'agit bien pour Du Bos, à partir d'une interrogation personnellement adressée à l'œuvre, de remonter à ce point de profonde origine à partir duquel se révèle la manière dont elle a pris forme et qui permet au critique d'en déployer le sens, tout ensemble visible et caché. Ce que le terme d'*approximation* donne ainsi à comprendre, c'est l'accent porté sur cette manière justement d'approcher les œuvres dans lesquelles on se trouve, jusqu'à l'accès possible à ce qui constitue leur centre. Ce que vise la critique, c'est par conséquent de reprendre, mais au rebours du mouvement de l'écriture, le parcours qui a produit l'œuvre dont les citations si souvent innombrables et amples disent la toute-présence, chez Du Bos, de leur auteur. Lecture qui, cependant, si attentive qu'elle soit encore à la chronologie, aux influences subies ou à la dimension biographique, sait aussi se porter vers le détail des pages longuement commentées et, par exemple, vers les récurrences lexicales significatives. Et que sous sa plume, bien avant que la mode s'en fût établie, revienne si souvent le mot *texte*, cela nous dit l'inlassable attention à l'entretissage des mots et de la pensée, patient travail herméneutique qui vise bien moins à expliquer qu'à rejoindre et percer, par le scrupule de l'analyse, les traces vivantes, dans l'écriture, de la vie spirituelle.

GENÈVE

Si Marcel Raymond, dans cette mouvance nouvellement ouverte, est certainement emblématique d'une émancipation pionnière à l'égard du lansonisme, il commence par soutenir à Paris, en 1927, une thèse encore très traditionnelle sur Ronsard, étude de sources et d'influences, avant que son premier grand livre, *De Baudelaire au surréalisme* (1933), n'échappe à la plate concaténation historique pour tenter de trouver, dans une succession d'œuvres singulières, une définition de la poésie formulée à partir d'une lecture délibérément personnelle, si discrète qu'y paraisse la présence du critique. Une approche différente se dessine, plus méthodique sans doute que celle de Rivière ou Du Bos, que l'on retrouvera dans les travaux ultérieurs de Raymond – parmi lesquels *Jean-Jacques Rousseau. La Quête de soi et la rêverie* (1962), *Senancour* (1965) ou *Fénelon* (1967) – où l'acte de lire ne saurait avoir lieu sans que se manifeste une réceptivité essentielle, une puissance d'accueil par quoi l'être entre peu à peu en sympathie avec l'auteur pour mettre au jour la conscience que l'œuvre révèle au travers d'une forme qui ne la recouvre pas mais bien plutôt

l'informe, au travers également de ses mots qui renvoient tout ensemble à une réalité concrète et à une réalité métaphysique – assurance où se découvre, chez Raymond aussi bien que chez Béguin, la trace du romantisme allemand. Ainsi le passage qui s'opère va de la sensation première à une manière de contemplation active où tendent à s'unir, dans une identification qui n'est jamais parfaite, le sujet et l'objet, et cette connaissance permet au lecteur, au-delà de ce que le langage signifie, d'accéder lui-même à un mode d'existence adéquat à l'œuvre qu'il découvre.

Dans tous les textes étudiés se manifeste ainsi la volonté de montrer la présence d'une conscience à elle-même, et de reconnaître son importance au premier moment de la vie intérieure : d'où l'attention tout particulièrement portée, mais à l'écart de Freud, à l'inconscient qui précède toute pensée claire et se dessine comme source de création. Cette descente dans la profondeur de l'être où il voit la marque de la poésie – qui ne se sépare pas de la réalité concrète puisque l'écrivain, au contraire, entre en relation avec une sorte de nature totale –, c'est bien également à ses yeux la visée de la critique, et ce qui en constitue, avant guerre, la nouveauté. Approche, si l'on veut, d'une conscience d'écrivain qui deviendra forme, où il ne convient certes pas de jeter une clarté rationnelle, mais avec laquelle le lecteur opère une *participation* dès lors que la connaissance seconde de l'œuvre s'attache à retrouver la connaissance première que l'écrivain a pu avoir de la réalité.

De manière voisine, le premier grand livre d'Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (1937), donne à comprendre la volonté qui est la sienne de retrouver, par la littérature et la critique, cette part de l'être, dont témoignent l'inconscient et le rêve, que la vie réelle a réduite et dont notre existence, par la lecture, peut cependant s'accroître. C'est pourquoi le livre, qui ne suit pas une perspective strictement diachronique, se donne comme un parcours aimanté par la manière, propre à Béguin, d'interroger des œuvres où se déchiffre pour lui l'assurance que la poésie naît aux sources du rêve et par là même découvre que « l'ordre apparent des choses n'est pas leur ordre unique ». Par la poésie, une conscience d'abord trop étroite peut s'ouvrir à un univers élargi, pénétré de présence divine, et découvrir les raisons d'une vraie vie, finalement plus réelle si l'attention portée aux œuvres et au rêve procède d'une insatisfaction première à l'égard de cette limite que représentent, pour Béguin, le moi social et sa séparation d'avec le monde réel.

Point de surprise par conséquent si Béguin déchiffre chez Balzac un monde spirituel – c'est *Balzac visionnaire* (1946), plus tard repris dans un plus ample ouvrage posthume, *Balzac lu et relu* (1965) –, ou encore s'intéresse à des écrivains, Péguy, Bernanos ou Claudel, chez qui le monde sensible s'accroît de cette plénitude et de ce sens qu'il recherche : il s'agit de se reconnaître en une œuvre à laquelle, du même coup, l'on doit reconnaissance pour ce qu'elle a pu dire, et que le lecteur lui-même ne savait exprimer. L'ambition qu'il s'assigne vise à retrouver au plus près l'expérience première, « atteindre le mythe qui est au centre d'où naît l'œuvre. Centre de la personnalité comme de l'œuvre », mais aussi à la prolonger pour l'ouvrir à autrui comme ce lieu de *communication* des êtres qu'il ne cesse pas de rechercher, de telle manière qu'à une identification première du lecteur à l'auteur puisse succéder une forme de rencontre toujours élargie. Et ce dont témoignent si souvent les études réunies dans *Poésie de la présence* (1957), c'est précisément le

passage, grâce à la parole poétique, d'une expérience singulière à un univers ou un sentiment partagés où se retrouve possiblement une communauté à ses yeux perdue.

Sans doute moins attentive à la connaissance des faits positifs, l'approche d'Albert Béguin demeure donc voisine de celle de Raymond, soucieuse d'une quête supérieure dont la visée excède les œuvres étudiées ; mais s'il s'agit bien encore d'accéder à l'expérience de l'auteur, une telle participation ne suppose plus le même effacement de soi dont Raymond témoignait, car le lecteur cherche à *saisir* ce qui le dépasse : au-delà du pur souci d'une information vraie, la critique ne saurait être déliée de l'engagement tout personnel de celui qui s'y livre. Reste que l'attention de Béguin à une plus grande rigueur technicienne ne cessa pas de croître, et que cet intérêt porté à l'expérience dont la littérature s'avère porteuse plus qu'aux réalités formelles de l'œuvre vint à se nuancer vers la fin de sa vie lorsque après les premiers livres de Bachelard (1884-1962), parurent les premières *Études sur le temps humain* (1949) de Georges Poulet, le *Michelet* (1954) de Barthes (1915-1980) ou bien encore *Littérature et Sensation* (1954) de Jean-Pierre Richard, qu'il salua dans des comptes rendus.

Les modalités de la lecture critique qui s'inaugure chez Rivière et Du Bos, puis se poursuit chez Rivière et Béguin, par l'attention au spirituel et l'inscription existentielle du sujet même dans l'œuvre, dessinent à un premier regard un pôle absolument contraire à l'approche qui, dans les années 1960, conduira au retrait au contraire du sujet et à ce qu'on nommera la *clôture du texte.* Reste que l'attention de Béguin au renouveau critique qui se fait jour après la Seconde Guerre mondiale nous permet de dessiner, malgré tout, une manière de continuité qui se marque en particulier dans le fait, capital, que des auteurs comme Poulet, Richard, Rousset ou bien Starobinski maintiennent à leur tour l'assurance qu'une lecture authentique ne saurait avoir lieu sans que soit retrouvé cet acte de conscience qui a engendré l'œuvre et dont elle reproduit l'écho. Mais lorsque s'inaugure, juste avant la Seconde Guerre mondiale, dans les mêmes années où l'École de Genève se développe, l'œuvre de Bachelard, avant que n'apparaissent les premiers textes critiques de Sartre (1905-1980) ou de Blanchot (1907-2003), une nouvelle évolution s'annonce qui permettra que plus tard s'entrecroisent avec elle (et la phénoménologie surtout qu'elle introduit) l'héritage de Raymond et Béguin, ce que nous avons dit être les *réponses d'écrivains* à l'ancienne histoire littéraire, et l'influence des sciences humaines sur la pensée critique.

Critique seconde

Les livres auxquels Béguin prête attention vers la fin de sa vie affirment une essentielle réorientation de la critique dont nous préciserons plus tard la portée, et ce qui la caractérise d'emblée, Barthes l'avait remarqué, c'est le lien qu'elle suppose – plus ou moins affirmé selon les auteurs – avec de grandes *philosophies*, si

l'on veut ici prendre le terme en une acception un peu trop étendue : le marxisme et la psychanalyse, mais aussi l'existentialisme et la phénoménologie. Or le recours à ces philosophies, dans le champ des études littéraires, s'opère tôt, de l'avant à l'après-Guerre : les travaux de Bachelard font appel à la psychanalyse avant de s'appuyer sur la phénoménologie, et si l'œuvre critique de Sartre demeure bien sûr inséparable de l'existentialisme, elle est aussi marquée, jusqu'à son grand livre inachevé sur Flaubert, *L'Idiot de la famille* (1971-1972), par le marxisme et la psychanalyse. Mais la différence de ces trois œuvres se marque de plusieurs manières : d'abord, parce qu'à la différence de l'usage fait par la « Nouvelle Critique » de différents savoirs constitués hors d'elle, la philosophie mise en œuvre par chacun des auteurs est ici la leur propre ; en second lieu, parce que pour ces œuvres, comme celle, très différente, de Maurice Blanchot, la première visée n'est pas critique : l'ambition de Bachelard touche d'abord à une philosophie de l'imagination, et ses travaux sur la littérature sont l'un seulement des pôles de son œuvre, que complètent mais informent également ses travaux scientifiques et philosophiques ; l'œuvre critique de Sartre ressortit tout ensemble à la philosophie et la littérature aussi bien que celle de Blanchot, et l'un et l'autre sont aussi romanciers. Parler de *critique seconde*, ce ne sera donc nullement considérer ici qu'il s'agit d'une critique secondaire, tant son influence, au contraire, a pu être déterminante, mais plus profondément qu'elle est consécutive à une pensée, philosophique pour l'essentiel, qui non seulement gouverne l'approche critique des trois auteurs, mais fait que son accomplissement n'occupe sans doute, dans leurs œuvres respectives, qu'une place également *seconde*.

DYNAMIQUE DE L'IMAGE

Le renouvellement qui s'attache au nom de Bachelard ne tient pas d'abord à la relation du lecteur au texte car la sympathie profonde qui accorde l'un à l'autre n'ouvre pas de rupture avec l'approche que nous avons vue chez Rivière, Charles Du Bos ou Raymond. Mais ce qui s'inaugure avec lui, contre tous excès intellectualistes, érudits ou rhétoriciens, dans une psychologie de l'imagination qu'il conforte à l'étude des œuvres littéraires, c'est le souci maintenu de rendre compte, par l'analyse des images d'où procède l'émotion poétique, d'une matière, d'un mouvement, et d'une forme. Lire, c'est ainsi retrouver les étapes d'une rêverie créatrice, et contre la critique qui commente les œuvres par leurs liens avec d'autres œuvres – les fameuses sources et influences, ou encore la cartographie de Thibaudet – c'est dans le livre même que Bachelard recherche le bruissement du monde, auquel il acquiesce profondément, dans une écriture elle-même libre et heureuse : l'interprétation – nouveauté essentielle – s'attache à donner un sens au *sensible* qu'on avait jusqu'alors négligé, et les images dont il analyse le devenir permettent de saisir la réalité, dès la matière qui les suscite et dont elles révèlent la beauté.

Dès leur titre même, *La Psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les rêves* (1943), *L'Air et les songes* (1943), *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948) puis *La Terre et les rêveries du repos* (1948) témoignent d'une large attention aux images élémentaires qui

permettent à Bachelard de dégager des unités : eaux claires, eaux violentes, arbres aériens, par exemple. Mais c'est une topique d'ensemble plutôt qu'une préfiguration de la thématique des œuvres singulières qui se fera jour plus tard, et l'on aurait tort d'y réduire toute son entreprise, et plus encore de croire que ces images à elles seules peuvent pour lui définir les œuvres. Car il s'agit d'abord d'une philosophie de l'imagination, même si, dans des livres qui à l'exception du *Lautréamont* (1939) ne sont pas des monographies et s'attardent rarement de manière durable à un seul auteur, il importe que soit conduite une analyse qui dévoile aussi la manière dont la rêverie devient écriture : une première image peut apparaître, à partir de quoi l'existence de l'œuvre se développe où la forme, qui vient après, importe moins que la matière et la dynamique des images ; leur puissance germinative, leur récurrence puis la cohérence de leurs réseaux structurent l'œuvre (Bachelard n'envisage pas qu'à l'inverse une structure puisse appeler des images) et donnent à saisir, sinon la singularité, en tout cas certaine spécificité de son style : chaque écrivain privilégie le plus souvent une matière particulière, et l'imagination révèle ainsi une expérience existentielle des substances élémentaires, de telle sorte, par exemple que « le poète du feu, celui de l'eau et de la terre ne transmettent pas la même inspiration que le poète de l'air » *(L'Air et les Songes).* Et Bachelard songea un moment à une classification possible des tempéraments poétiques.

Les travaux de Bachelard s'ouvrent très tôt à la psychanalyse, mais l'inconscient de l'imagination matérielle s'enfonce moins profond que celui de Freud, car l'herméneutique de Bachelard vise à montrer comment les *ambivalences* psychiques deviennent en littérature de précieuses *équivoques* où se nouent le sensible et le sens. Bien en deçà de la composition formelle de l'œuvre, et par un repérage d'images diverses qui peut paraître d'abord dispersé, ce qu'il recherche alors, c'est une manière de structure qui s'offre dans la rêverie, à la jointure du conscient et de l'inconscient, et qui permet de mettre au jour, par exemple, ce qu'il lui est arrivé de nommer des *complexes* – complexe de Narcisse, d'Ophélie ou de Jonas – où des « attitudes irréfléchies » gouvernent le « travail de la réflexion », où une rêverie naturelle se noue à un héritage culturel. Reste que cette psychanalyse, réorientée pour s'adapter à son objet, tournée vers une manière de pré-conscient, lui a rapidement semblé insuffisante pour permettre la fondation de la *métaphysique de l'imagination* qu'il recherchait, et son attention s'est portée vers l'ontologie de l'image envisagée comme être propre ; seule le requiert alors, vers la fin de sa vie, la conscience d'où elle surgit au moment même où elle surgit, et la phénoménologie, parce qu'elle postule que toute conscience est conscience de quelque chose, le conduit, hors maintenant de tout réseau, à considérer des images isolées dans la singularité qui les définit, et à mesurer ce que nous éprouvons à leur contact.

LITTÉRATURE ET EXISTENCE

D'emblée, l'œuvre critique de Sartre s'avère elle aussi solidaire d'une pensée philosophique. Lorsque, après *La Nausée* (1938), il publie jusqu'à la fin de la guerre

des études liées à l'actualité littéraire, ce qui définit au plus près ces articles réunis dans *Situations I* (1947), c'est la lucidité toute technicienne d'un écrivain qui donne une immédiate légitimité à ces textes dont bien des attendus firent date. Mais en même temps la rigueur de ces développements reste nouée à la recherche philosophique d'un sens, et c'est par exemple le lien, chez Camus, qui attache un style à une expérience du monde. L'éclat de cette parole sans concession, sûre d'elle-même et parfois corrosive, tient à l'écriture même de Sartre autant qu'à une puissance d'analyse étincelante ; mais sa rigoureuse nouveauté, marquée par la phénoménologie allemande, tient dans le même temps à une manière de penser la littérature comme réseau de significations humaines, et de reconnaître une place centrale au sens qu'un Sujet donne au monde et que son écriture révèle.

Qu'est-ce que la littérature ? (1948) dépasse ces approches singulières pour définir la tâche qui est assignée par Sartre à l'écrivain – « faire entrevoir les valeurs d'éternité qui sont impliquées dans les débats sociaux ou politiques «–, et la *fonction sociale* que doit à ses yeux revêtir la littérature qui se trouve ici largement définie par la relation de l'écrivain avec son public. D'où un réquisitoire violent contre le surréalisme, et surtout cette conséquence majeure d'exclure de l'espace littéraire la poésie dont les mots, opaques, sont considérés comme des choses, non comme des signes. C'est que les qualités d'une écriture, qui doivent passer inaperçues, importent moins que la manière de dévoiler le réel aux autres hommes qui à leur tour, en tant que lecteurs, accompliront, par la liberté de leur interprétation, cet acte qui seul peut donner existence à ce dévoilement. Telle est donc l'historicité de la littérature : il se peut qu'un ouvrage soit lu durablement, le meilleur lecteur, néanmoins, est ce contemporain auquel l'auteur adresse son œuvre.

Les trois livres que Sartre consacre à *Baudelaire* (1947), à *Saint Genet comédien et martyr* (1952), à Flaubert enfin – c'est *L'Idiot de la famille* (1971-1972) –, déportent les enjeux. Pour leur auteur lui-même qui, fait essentiel, se tourne vers la biographie au moment où il abandonne le roman ; mais, d'autre part, comme entreprise critique, puisque ces livres où il arrive que l'écrivain se projette dans la vie d'autrui ne visent plus l'analyse d'une œuvre mais s'attachent à retrouver le *projet* par lequel s'est fondé le devenir-écrivain d'un homme, à en reconstruire l'existence comme on fait celle d'un personnage, à voir comment le sens donné à une vie retentit sur l'œuvre qu'il informe, comment un homme devient cet autre qui, écrivant, s'invente une réponse à la question que lui posait sa vie – et le génie de l'écrivain procède de son histoire. Mais ces ouvrages s'établissent délibérément à la marge de la critique : par leur visée d'abord, puisqu'en cherchant à repenser à nouveaux frais les rapports longtemps banalisés par la conception d'un lien univoque de l'homme à l'œuvre, Sartre travaille, avec une belle indifférence pour le convenu, délibérément au rebours de la critique de son époque toujours davantage requise par le texte bien plus que par l'auteur ; par une approche, ensuite, qui fait de ces livres des œuvres où le Sujet qu'est Sartre s'affirme de plus en plus présent ; par l'illusion, enfin, de reconstruire ce qui fut vécu tel que ce fut vécu et l'acceptation de la part de fiction que suppose cette reconstruction – très ouvertement acceptée dans le *Flaubert*. Les études du premier volume des *Situations* demeuraient largement une

critique d'écrivain : il s'agit désormais d'une forme de littérature où s'illustre une méthode philosophique.

Ces trois livres, en effet, chaque fois solidaires d'une *étape* de la pensée de Sartre, et quelles que soient leurs différences, trouvent pour une part leur origine commune dans cette vingtaine de pages où, vers la fin de *L'Être et le Néant* (1943), il définit la *psychanalyse existentielle* comme la méthode qui, chez un être conçu comme totalité où la moindre de ses conduites porte sens, permet de découvrir la signification qui transcende chacun de ses actes, et de révéler le projet initial dont l'être même du sujet apparaît comme la fin. Cette méthode, son point de départ est l'expérience où l'individu se trouve en situation, et son objet est de déterminer le choix originel par lequel un sujet affirme son être-dans-le-monde. Le terme de *psychanalyse*, cependant, ne doit pas abuser puisque Sartre refuse l'existence de l'inconscient : ce qu'il cherche à porter au jour est donc ignoré et non refoulé ; mais dès lors que personne n'a nécessairement connaissance de son projet fondamental, et de ce sens caché de l'existence, c'est à un autre qu'il appartient de le révéler.

C'est le *Baudelaire*, qui se proposait d'abord comme une longue préface aux *Écrits intimes*, qui le premier vient démontrer qu'une destinée s'identifie au libre choix que l'on fait de soi-même. Parce que le poète reprend à son compte, comme cet isolement qu'on lui assigne, la solitude qu'il éprouve dès l'enfance, « nous touchons ici au choix originel que Baudelaire a fait de lui-même ». Contre l'idée selon laquelle il n'a pas eu la vie qu'il méritait, Sartre au contraire le montre responsable de ses malheurs et de la décision de se soumettre à autrui. Face à Genet ou à Flaubert (une fois muée en *empathie* une première antipathie pour lui), cet écart disparaît et il s'agit désormais largement de comprendre un être de l'intérieur et de montrer que son génie d'écrivain est, non pas un don, mais un moyen choisi pour retourner une fatalité première. Au centre de l'étude de Sartre, le rapport que Genet entretient avec le langage, et qui procède de son établissement à la marge de la société, occupe donc une place essentielle : parce qu'il ment pour voler, il détruit les mots, ou feint en comédien ceux qu'il emploie ; il choisit d'utiliser le langage pour l'opaque étrangeté de sa matière même, afin de transfigurer la réalité : « Voilà donc Genet poète. Mais qu'on m'entende bien : sa poésie n'est pas un art littéraire, c'est un moyen de salut. » C'est encore le langage qu'évoque *L'Idiot de la famille*, dont le titre qualifie le petit Gustave qui peinait à apprendre à lire ; mais le projet est plus ample – « Que peut-on savoir d'un homme, aujourd'hui ? » – et, la préface l'affirme, procède directement de *Questions de méthode* (*Critique de la raison dialectique*, 1960). D'une part, en effet, Sartre y affirme que, pour comprendre un homme, il faut accepter de rendre compte de ses rapports avec la société mais, contrairement à l'approche marxiste, ne pas sacrifier le particulier d'une vie pour accéder au général : ainsi un lien peut-il être établi entre la réalité économico-sociale et celle de tel fait littéraire entendu dans sa pleine singularité. D'autre part, Sartre y définit longuement la méthode progressive-régressive qu'il convient d'appliquer, et il s'agit tout à la fois de donner à comprendre l'enracinement social de l'écrivain (régression) et d'exprimer le choix originel qui donnera à l'œuvre sa qualité propre (progression). Remonter en deçà pour reconstruire la naissance d'un écrivain,

comme dans *Les Mots* où Sartre même était le sujet et l'objet, cela suppose en effet que la plus grande part soit faite aux écrits de jeunesse, aux témoignages divers, comme à la volumineuse correspondance, mais aussi bien à certaine fiction avouée qui vient pallier le silence des archives. C'est pourquoi Sartre, dans un entretien, put souhaiter qu'on lise l'ouvrage comme « un roman *vrai* », qu'on y découvre tout ensemble et Flaubert tel qu'il l'imagine et Flaubert tel qu'il croit qu'il a réellement été : de la critique, l'ouvrage ouvertement se déporte vers la littérature.

LA LITTÉRATURE ET LE DROIT À LA MORT

Un semblable déportement se retrouve chez Maurice Blanchot, dont la pensée pourtant, tout à l'opposé de celle de Sartre, refuse à l'art toute révélation du monde et frappe de nullité toute signification donnée à l'engagement. Son œuvre critique, néanmoins, comme celle de Sartre et vers les mêmes années, s'inaugure par des études liées à l'actualité et plus tard réunies dans *Faux pas* (1943). Si la distance s'accroît ensuite entre le livre commenté et la parole qui l'accompagne plus qu'elle ne cherche à simplement en rendre compte, s'ouvrant rarement à des remarques sur l'écriture ou les ressources formelles d'une œuvre, si les ouvrages successifs de Blanchot font place tout à la fois à de longues méditations théoriques et à l'analyse de certaines œuvres essentielles, Hölderlin, Kafka, Rilke, Mallarmé, par exemple, qu'il semble du coup rassembler sous sa propre interrogation, c'est que ces livres sont aussi bien pour lui la médiation grâce à laquelle il définit inlassablement une approche de la littérature qui ne fait acception d'aucune méthode commodément identifiable grâce à quoi l'on pourrait assigner une place précise à son œuvre dans le champ des études littéraires. Et il s'agit d'abord d'une expérience : celle que Blanchot lui-même fait des œuvres qu'il commente, celle aussi que ces œuvres déploient. La question de la littérature n'est pas séparable de ces deux actes qui s'entrecroisent : lire une écriture, écrire une lecture.

Littéraire, cette critique alors ne l'est pas seulement par l'exigence fascinante de son écriture dépouillée dont l'autorité constamment s'impose, dont le paradoxal éclat tient au refus de tout ornement, dont l'étrange détachement semble lui-même porteur de sens, comme s'il venait mimer cette négativité que l'auteur reconnaît à la littérature ; elle l'est aussi par la proximité qu'elle entretient avec les romans et récits de l'écrivain qui, sur le mode de la fiction, maintiennent une étroite résonance avec elle en rendant également sensible une absence, et le même sentiment de séparation d'avec ce qui est que sa pensée de la littérature affirme. L'exception de Blanchot dans le champ des études littéraires procède de cette voix qui semble irrécusable : œuvre citée, admirée, rarement contestée en dépit de ce qu'elle affirme d'une manière toute singulière, au point qu'on ne peut l'exprimer ou la commenter qu'en ses propres termes.

Très tôt, la pensée de Blanchot se fonde sur une métaphysique du langage. En reprenant à Mallarmé l'essentielle distinction entre une parole brute, transitive, et une parole essentielle, intransitive, qui fait que la littérature est à elle-même sa propre fin, il sépare le langage de toute allégeance au réel, et cette coupure se

radicalise dans l'assurance, encore mallarméenne, que le mot ne nous livre l'être qu'en le retirant à l'existence : si nommer, c'est anéantir, la puissance de cette littérature qui s'écarte du monde est, non pas de créer, mais à l'inverse de détruire le réel dont elle prend la place. L'œuvre ainsi ne peut se produire à ses yeux qu'en s'arrachant à ce qui est, et ce que, dans *L'Espace littéraire*, il appelle « solitude essentielle » tient à ce qu'elle ne saurait s'appuyer à rien de ce qui lui est antérieur, qu'il s'agisse de l'auteur ou du monde. L'écrivain en effet, parce que c'est l'écriture qui le constitue comme tel, se détache de soi-même pour devenir impersonnel – c'est encore la mouvance de Mallarmé – et la littérature se resserre largement dans la substitution du *Il* au *Je* (passage purement symbolique, naturellement, si l'on songe que de *Jean Santeuil* à la *Recherche*, c'est l'inverse qui se produit chez Proust). Par l'écriture de l'œuvre, l'individu s'éloigne pour que puisse advenir un autre, et qui n'existait pas : « Supposons l'œuvre écrite : avec elle est né l'écrivain. Avant, il n'y avait personne pour l'écrire ; à partir du livre existe un auteur qui se confond avec son livre » *(La Part du feu).*

Effacement du sujet singulier qui est aussi, dans l'œuvre, la disparition de ce qui l'a précédée. Ainsi fondée sur une double absence, loin d'exprimer le monde, elle ne nous dit que son vœu de rejoindre cette absence perçue comme origine ; à ce qui est, elle substitue ce qui n'est pas, et qui cependant touche encore à l'être : non pas un autre monde, mais ce que Blanchot désigne comme le Dehors, « l'autre de tout monde, ce qui est toujours autre que le monde » *(L'Espace littéraire)* et qu'on ne peut dire que par formules oxymoriques ou contradictoires : présence d'un anéantissement, plénitude d'un vide ; ou bien encore, selon le terme auquel recourt plus tardivement Blanchot, ce *neutre* fidèle à l'étymologie : ni l'un ni l'autre. Cet « autre de tout monde », son essentielle altérité le rend inhabitable ; il n'accueille pas une transcendance qui en retour nous rassurerait sur le monde d'ici-bas : tout au contraire, il n'est historiquement possible que par l'absence de Dieu et par le fait que l'art, déchu de sa souveraineté passée, ne cherche plus que lui-même et que sa propre essence. Ainsi, Blanchot ne referme pas sans raison *La Part du feu* sur une longue méditation intitulée « La littérature et le droit à la mort ». Car si la littérature donne un sens à ce qui a cessé d'exister, « seule, la mort me permet de saisir ce que je veux atteindre ; elle est dans les mots la seule possibilité de leur sens » *(La Part du feu).* Cette absence convoitée qui serait le vrai sens des choses, seul le silence pourrait la dire et l'aporie de la littérature est que le langage, instrument de ce silence, est en même temps ce qui constamment lui échappe – signe qu'elle est toujours inachevée. Ainsi, la littérature ne peut qu'aller, sans jamais y atteindre, vers sa propre mort qui serait son seul sens révélé, et la philosophie de l'art, chez Blanchot, est bien une ontologie négative.

Si cette pensée ne peut pleinement s'éclairer que par un commentaire philosophique, il reste qu'elle constitue bien la nervure d'une œuvre critique qu'on ne saurait non plus réduire à elle : en premier lieu, parce que l'approche de Blanchot, depuis les premiers textes qui ne s'interdisaient pas, à l'occasion, de porter un jugement sur l'inégal accomplissement d'un livre, s'est infléchie vers une parole plus distanciée ; en second lieu, parce que l'on aurait tort de croire que cette pensée si difficile n'ait pu s'accompagner d'une interprétation des œuvres qui en a parfois

véritablement renouvelé la lecture. C'est bien pourquoi les quelques pages très théoriques que Blanchot intitule, en préface à *Lautréamont et Sade* (1963) « Qu'en est-il de la critique ? », définissent sans doute moins la réalité de ses propres travaux qu'ils n'en dessinent une manière d'horizon en même temps, une fois encore, que les conditions de possibilité au premier rang desquelles s'affirme une indispensable réserve. D'où le constat, d'abord, d'une indigence ou d'un échec, car si ce dont le commentaire a la charge, ce n'est pas à ses yeux d'apporter un savoir qui ajoute à l'œuvre ce qu'elle-même ne saurait donner (en quoi Blanchot s'oppose radicalement à la « Nouvelle Critique » liée aux sciences humaines), l'évidence s'impose que les lectures contemporaines, finalement, ont *manqué* la littérature : en faisant œuvre de médiation entre les textes et les lecteurs, la critique les recouvre d'une trop forte présence.

Or c'est au contraire l'effacement du lecteur que postule Blanchot, et la tâche de la critique, sans se substituer à ce dont elle parle, doit simplement l'accompagner, et elle « ne s'accomplit que lorsqu'elle disparaît », selon ce même mouvement qui porte la littérature elle-même vers l'absence ; ainsi, du dehors, la critique redouble cette recherche que l'œuvre affirme du dedans : celle de sa propre possibilité. Mais à l'inverse d'une critique d'identification, elle ne la redouble que dans la distance maintenue pour que la lecture reste bien une passivité : « Ici, la parole critique, sans durée, sans réalité, voudrait se dissiper devant l'affirmation créatrice : ce n'est jamais elle qui parle, lorsqu'elle parle. » Mais cet effacement du lecteur, la fatalité de tout commentaire est aussi de l'enfreindre comme la littérature elle-même convoitant le silence, et de faire résonner une parole qui demeure bien la sienne – ici celle de Blanchot lui-même – et que sa qualité constitue en une œuvre.

Nouvelle critique

Qu'une essentielle réorientation des études littéraires se soit ainsi produite, contre l'héritage du lansonisme, dès après la Seconde Guerre mondiale, et qu'elle se soit largement appuyée sur des œuvres – celle de Bachelard ou celle de Sartre – dont le commencement, nous venons de le voir, est encore antérieur, cela permet d'immédiatement mesurer quel décalage, aujourd'hui surprenant, supposait l'appellation de « Nouvelle critique » lorsqu'elle fut tout à coup portée à une lumière crue par le pamphlet de Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965), et la réponse de Roland Barthes, *Critique et Vérité* (1966). Car cette nouveauté qui donnait lieu à quelque fièvre polémique, tout en se préparant de plus longue date, s'accomplissait depuis plus de dix ans, et la confusion ne pouvait que s'accroître de voir cette expression désigner bien plutôt l'approche structuraliste et formaliste qui s'imposait, pour près de deux décennies, à partir justement du tournant des années 1960, et n'était cependant que la seconde phase d'une évolution de plus vaste ampleur. Parler de Nouvelle critique, cela ne saurait donc se faire que

par la distinction de ces deux moments successifs qui seront l'objet de deux développements.

Si en effet, dès le début des années 1950, un renouveau s'affirme avec les premiers travaux de Georges Poulet, de Jean-Pierre Richard, de Roland Barthes ou Jean Starobinski, c'est que s'imposent désormais le métissage d'une approche littéraire et d'un questionnement philosophique – essentiellement celui de la phénoménologie –, mais également l'attention reconnue à l'imaginaire qu'analysait Bachelard et à la dimension existentielle de la littérature que Sartre privilégiait : il s'agit bien alors, pour l'essentiel, d'expliciter une signification cachée, de découvrir un sens latent dans un langage patent, et de manière plus large d'asseoir une vraie critique d'interprétation liée à ce qu'on nomme les sciences humaines, et dans le recours, par conséquent, à un savoir qui excède celui de l'auteur. Lorsque plus tard l'entrée en force de la linguistique, et d'autre part l'influence des modèles structuralistes imposent un autre infléchissement, il se resserre sans doute dans l'intérêt porté aux formes, mais aussi dans le passage d'une lecture interprétative des œuvres singulières au souci de ces catégories plus générales susceptibles de rendre compte des modalités de fonctionnement de la création littéraire, et c'est essentiellement Barthes qui assure le relais dont témoigne clairement l'évolution de ses propres travaux, même s'il se perçoit également chez Rousset ou Richard, alors que se maintient chez Jean Starobinski une plus grande réserve à l'endroit d'une technicité accrue de la parole critique, d'une certaine raideur méthodologique préjudiciable à la souplesse de l'interprétation, d'un souci d'objectivité, enfin, qui fait bon marché du Sujet qui écrit en dénouant de l'œuvre la conscience qui l'informe.

THÈME, STRUCTURE, EXISTENCE

Georges Poulet, Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski sont certainement en dette à l'égard de la phénoménologie, celle surtout de Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, 1945), essentielle en ce qu'elle affirme que le sujet n'est pas une conscience pure ni repliée sur soi, mais conscience toujours de quelque chose vers quoi elle tend : elle permet ainsi de mettre préjudiciellement en rapport un sujet qui est *aussi* un corps et le monde vers lequel il demeure ouvert. De l'être aux choses, un échange ainsi s'établit tout nécessairement, et ces critiques, comme également Jean Rousset, s'attachent à dévoiler, au-dedans de l'œuvre, une certaine façon d'être au monde qui caractérise l'écrivain, une certaine manière, également, de saisir la réalité que son texte transforme. Dans tous les phénomènes où vient se dire la relation de l'œuvre à l'aventure humaine qui s'y déchiffre un projet certainement s'affirme, qu'il s'agit de mettre au jour. Un tel sens certainement n'est pas explicite, mais il ne relève pas non plus d'un en deçà du texte, même s'il suppose que la lecture fasse apparaître une autre cohérence que celle que propose immédiatement sa lettre.

Si l'habitude s'est imposée de désigner du nom de *critique thématique* cette approche, l'appellation ne va cependant pas sans difficulté. D'abord parce que le mot de *thème* renvoie à des réalités distinctes : catégories de la perception préférentielle-

ment chez Poulet où le spirituel domine ; objets, substances et mouvements chez Richard où constamment prévaut la sensation ; schèmes aussi bien que thèmes chez Jean Starobinski. En second lieu, parce que ces recherches critiques ont elles-mêmes évolué (ainsi la thématique richardienne s'est-elle métissée de psychanalyse). Enfin parce que – fait patent surtout chez Starobinski – l'attention thématique ne saurait à elle seule rendre compte de la totalité d'une œuvre bien trop féconde pour s'y réduire.

Cette manière de lire, nul plus que Georges Poulet ne l'a théorisée comme un acte essentiel d'identification auquel il a justement consacré un recueil d'essais (*La Conscience critique*, 1971). Ce qui le requiert d'emblée, c'est la réalité du monde intérieur à l'œuvre, et le mouvement d'une pensée d'apparence diverse dont c'est la tâche du critique, selon Poulet, que de lui *donner certain ordre*, sans faire aucunement acception des ressources formelles ni des genres qu'il traverse comme un écran. Son ambition critique est alors, à partir du premier *Cogito* de l'écrivain réassumé par le critique, de mettre au jour les structures qu'informe sa façon de penser et de sentir, et du même coup le *sens* d'une existence tel que cette conscience de soi l'organise. Acte de *transposition*, certainement, mais aussi d'interprétation, et il s'agit ici, comme pour Starobinski ou pour Jean-Pierre Richard, de révéler le sens latent, mais présent néanmoins dans le texte : sens qui ne se sépare pas du premier acte de conscience, toujours différent en chacun, qui vient attacher l'œuvre à l'expérience vécue qu'elle reconstruit, et dépend d'autre part d'une mesure spirituelle qui dégage de son existence ordinaire l'être que l'œuvre accueille.

Point de surprise par conséquent si, parmi de nombreux livres, les travaux de Georges Poulet, ouverts à la littérature européenne entière, se sont par préférence portés vers les catégories de l'espace et du temps, là où s'imposent un ordre propre à chacun, mais aussi une manière de forme : le *Qui suis-je ?* de l'écrivain devient à la fois *Quand suis-je ?* et *Où suis-je ?* Ainsi, les quatre volumes d'*Études sur le temps humain* (1950-1968) nous assurent que toute œuvre, pour celui qui l'écrit, substitue à une ancienne temporalité une temporalité neuve, non point abstraite, mais sensible au contraire, que la conscience se soumet et où du même coup elle s'affirme en toute singularité. Double entreprise, puisque Poulet met en rapport les textes littéraires qu'il étudie avec les représentations du temps que la culture occidentale s'est construites depuis la Renaissance. Ainsi envisage-t-il tour à tour, dans une nombreuse suite de monographies, la « distance intérieure » qui rapproche ou sépare le sujet de ce qu'il peut penser ; le « point de départ », aussi, dont témoigne la temporalité du XXe siècle où la littérature, contre le passé, à partir d'un élan créateur, rétablit le contact avec le moment vécu dans sa nouveauté ; enfin « la mesure de l'instant », tantôt replié sur son étroitesse ponctuelle de densité ou de légèreté, tantôt ouvert sur ce qui n'est pas lui.

À ce souci de l'intériorité, Jean Starobinski préfère une position plus ouverte – au sensible, aux formes, à des schèmes divers, et toujours à la lettre du texte –, mais également plus distanciée. De ses années de formation qui furent également médicales, il se pourrait qu'il garde l'exemple d'une science qui ne cesse de travailler sur l'application difficile d'un savoir général à la diverse singularité des êtres, et son œuvre, qui n'a rien ignoré des disciplines auxquelles les études littéraires ont

pu se conforter depuis quarante ans, ne leur a cependant rien concédé de ce qui assure la singularité et la hauteur de sa démarche : certaine souplesse d'adaptation de la méthode à la nature de son objet. Spectateur qui choisit son spectacle, il s'établit, l'expression est la sienne, *à distance de loge*, pour porter son regard là où l'essentiel à ses yeux se joue, et si quelque chose comme une volonté de savoir semble au commencement provoquer son intelligence, il s'agit bien alors d'aller du manifeste au plus caché, mais aussi de l'*intimité* au *surplomb* car une compréhension totale ne surviendrait qu'au prix d'un totalitarisme qui imposerait sa cohérence par la violence d'une emprise extérieure.

Si c'est d'abord l'union de la pensée et de l'existence ainsi que la présence d'un sujet au monde qui le requiert dans une approche marquée par la phénoménologie et, dans une moindre mesure, par une très discrète psychanalyse, il n'est certainement pas indifférent que Jean Starobinski ait choisi de consacrer son premier grand livre, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle* (1957), à un écrivain qui « n'a pas consenti à séparer sa pensée et son individualité ». C'est que pour lui la lecture d'une œuvre doit permettre de remonter à l'acte inaugural de conscience qui constitue le livre comme cet espace où la personne de l'écrivain s'engage, et Starobinski envisage « la création littéraire de Jean-Jacques comme si elle représentait une action imaginaire, et son comportement comme s'il constituait une fiction vécue » ; l'étude des thèmes ou motifs, désirs et nostalgies n'est alors, pour une large part, que l'effet de surface d'une recherche dont la nouveauté est d'analyser d'un commun mouvement, dans la perspective chronologique ouverte par les œuvres mêmes de Rousseau, une vie et une pensée, une existence et une pluralité de formes.

Par la recherche d'une telle unité en progrès où s'accordent la conscience et le corps, le spontané et le réfléchi, le lointain et le proche, le sensible et l'intelligible, l'ambition de Starobinski est bien d'abord de mettre au jour les choix existentiels qui nous disent l'engagement de l'être dans l'œuvre, et le *Baudelaire* de Sartre a certainement compté. Mais il ne s'agit pas ici d'une psychanalyse existentielle de l'écrivain : l'auteur ne se soucie pas d'accéder à ces profondeurs où s'interpréterait le comportement de Rousseau, ni de construire un Moi distinct du texte, mais de chercher dans l'œuvre entière « une cohérence d'intention » que l'écrivain lui-même pouvait d'autant moins percevoir que ce que l'œuvre révèle se mesure aussi bien par ressemblance que dissemblance avec l'intention dont pouvait témoigner l'existence empirique de Jean-Jacques. Aussi le mouvement chronologique du livre trouve-t-il sa justification dans le fait que l'étude, qui ne vise pas une subjectivité antérieure ni extérieure à l'œuvre mais immanente à elle, doit épouser toutes les évolutions d'un être qui n'est pas donné une fois pour toutes : mais c'est bien l'œuvre qui le requiert, non la vie réelle et finalement séparée de l'écrivain.

Mais si le geste critique est de dévoiler un sens, c'est dans le souci toujours maintenu d'une perspective qui justifie que le parcours, ou le trajet, soit la forme privilégiée de la relation critique. L'objet peut être un livre entier, mais aussi bien la notion de *réaction*, les concepts de *nostalgie* ou d'*imagination*, le mot enfin de *civilisation*, et au-delà du simple souci lexicologique, c'est la coupe d'une réalité culturelle au travers de savoirs différents (physique, psychiatrie, philosophie, litté-

rature) que propose Jean Starobinski en même temps que les variations de valeur qui se sont opérées d'âge en âge. Le parcours peut ainsi prendre la forme de longues traversées, mais aussi bien de marches lentes où l'attention au style, par l'entrecroisement précisé de corrélations de divers ordres, dégage peu à peu une interprétation plus large. Si la plus célèbre de ces lectures est sans doute, dans *La Relation critique*, « Le Dîner de Turin » des *Confessions*, c'est que Starobinski l'accompagne d'une leçon de méthode qui fit date : sans remonter, en deçà du texte, à la réalité historico-sociologique qui en fait le décor ni aux antécédents affectifs qui marquent le comportement de Rousseau, il s'agit, à l'écart donc de toute causalité mais par une lecture d'abord stylistique, de déceler les réseaux de sens immanents, de les décrire de manière rigoureuse, mais aussi bien de faire de cette page « la scène de l'interprétation » où la parole critique, dans un jeu de miroirs, trouve son écho dans les pages dont elle procède.

La même attention aux relations de sens est visible chez Jean-Pierre Richard. Mais plus encline que celle de Jean Starobinski à se doubler d'une écriture sensible, sinon sensuelle, sa pensée critique se laisse assez bien définir par la volonté de dégager, à travers les réseaux de sensations, de rêveries matérielles et de récurrences thématiques – là où pour lui se dessine l'intention de l'œuvre, c'est-à-dire la manière dont l'écrivain cherche son être – la cohérence qui informe l'imaginaire d'un écrivain et donne sens à son livre. Pour que soit définie la relation entre une manière d'écrire et une manière d'être, ouverte au monde sensible, l'analyse doit donc se porter d'abord vers un point d'ajointement originel avec les choses, premier moment où l'œuvre se constitue à partir d'une expérience qui transforme la sensation en une imagination du réel, et où parallèlement s'affirme l'écrivain dans la relation à ce qu'il crée et, tacitement, certain privilège d'authenticité se trouve accordé à l'expérience sensible qui s'agit de rendre intelligible sans la frapper jamais d'intellectualité. Après ses premiers livres, *Littérature et sensation* (1954), *Poésie et profondeur* (1956), c'est *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961) qui marque sans doute l'accomplissement de l'approche mise en œuvre par Jean-Pierre Richard en sa première période : contre l'impersonnelle intellectualité qui s'attache au nom de Mallarmé, la poésie s'y envisage comme manière de vivre aussi bien que d'écrire, et c'est en termes d'existence qu'il s'attache à l'ensemble de l'œuvre, sans s'interdire le recours, par exemple, à l'écriture privée de la *Correspondance.*

Une sorte de parcours s'y trouve donc ménagé par Richard dans une perspective qu'il nomme « interrogative et totalitaire » : interrogative, parce qu'il s'agit bien de donner du sens au sensible, très au-delà d'un immobile repérage des thèmes qui ne serait que platitude du constat ; totalitaire, parce qu'elle ne cesse de mettre en regard les différentes œuvres, fussent-elles les plus minces, et par le déploiement de relations multiples qui dégagent des ajours, du poétique à l'érotique ou du philologique à l'esthétique, de telle sorte qu'aux lectures à ses yeux trop abstraites se substitue le dévoilement de ce que l'écriture incarne, et l'absence se retourne en modalités de la présence. Un sens qui tacitement circulait, caché certainement mais pourtant déjà là, comme présent en sous-œuvre, se trouve donc révélé dans la difficulté du texte de Mallarmé qui n'est pas le travestissement d'une clarté, mais bien l'accomplissement d'un être. C'est donc à l'ajointement de l'imagination et

de l'écriture que se trouvent dégagés les matières – glace ou feu, écumes et brouillards –, les objets – éventails, miroirs –, les formes et mouvements, les substances et saveurs où s'incarne l'imaginaire.

Nul doute que la qualité de l'œuvre de Richard n'est pas séparable des accomplissements de sa propre écriture où lui-même est présent, à son tour, dans le visible bonheur d'une sensibilité à des détails dont il libère et retisse le sens avec une maîtrise éclatante. Mais accéder ainsi à une structure interne suppose une distance acceptée par rapport à la qualité strictement formelle des œuvres aussi bien qu'au travail du poème, et si l'on a pu reprocher à Richard, par exemple dans ses *Onze études sur la poésie moderne* (1964), et de manière plus générale à toute la critique thématique, de faire commodément litière des avancées chronologiques de l'œuvre, lui-même s'en explique en replaçant sa propre démarche, au moment de son Mallarmé, dans l'évolution d'une critique qui, après avoir privilégié l'*événement*, s'oriente vers la *structure*, pôles adverses que pour sa part il cherche à concilier. Ni historienne (et moins encore biographique), ni abstraitement structuraliste, la critique richardienne témoigne à sa manière d'une prudente réserve à l'égard des rigidités théoriques.

Or, dans cette perspective précisément, une évolution s'est fait jour : en même temps que l'attention de Richard s'est portée davantage vers les liens qui unissent les structures verbales ou formelles d'un côté, et de l'autre les structures de la perception dont l'œuvre exprime la profondeur vécue, un infléchissement s'est produit à partir de *Proust et le monde sensible* (1974), par un accueil croissant à la psychanalyse, avant qu'une seconde évolution n'apparaisse dans les *Microlectures* (1979) qui, sans déployer désormais de longs parcours, offrent à partir de textes brefs de « petites lectures » en même temps que des « lectures du petit ». Changement d'espace et d'*accommodation* qui permet de porter une plus précise attention au signifiant sans doute, mais aussi bien à des motifs centraux : le casque, par exemple, chez Céline. L'alliance de la phénoménologie et de la psychanalyse se mesure désormais à la prise en compte de ce que l'être perçoit *et* de ce qu'il désire, car si chaque œuvre témoigne de préférences et de répulsions, « la fondation en est bien évidemment inconsciente ». Du thème à la lettre du texte, le rapport qui s'établit n'est plus de consécution, comme en ses premiers livres, ni même d'association parallèle gouvernée par l'intention d'une même conscience, mais bien d'entrecroisement : l'inconscient travaille à la fois la forme et le sens.

DE L'EN DEÇÀ AU TEXTE

Les travaux critiques que nous venons de présenter cherchent pour l'essentiel – sauf chez le dernier Richard – à mettre au jour un sens implicite, immanent au texte, et qui relève de la pensée consciente. C'est ce qui fonde l'essentielle différence avec les lectures qui s'appuient sur la psychanalyse ou la sociologie, et visent à dégager un sens caché, pour une part refoulé ou lié à une réalité historique antérieure. Lorsqu'une Nouvelle Critique se fait jour, étudier la littérature dans le rapport qu'elle entretient avec la société où elle prend naissance ou avec la structure psychique de l'écrivain n'est certes pas chose nouvelle : dans le premier cas, ce souci

apparaît dès le XIX[e] siècle, dans le second, si on se limite à la psychanalyse freudienne, au début du XX[e]. Reste que ces approches se renouvellent après la Seconde Guerre mondiale et se dessinent davantage en savoirs constitués, susceptibles de trouver une application littéraire. *De l'en deçà au texte*, cela doit donc s'entendre ici de deux manières : pour signifier, d'abord, qu'en une première période de tels travaux cherchent à donner sens aux œuvres en remontant à ces en deçà que sont l'auteur ou le réel socio-historique ; pour dégager, ensuite, une évolution historique qui a fait passer la psychanalyse littéraire et la critique sociologique – essentiellement devenue, au tournant des années 1970, *sociocritique* – de l'attention portée à de tels en deçà à l'étude du texte seul, déchiffré pour lui-même, et si certain souci de continuité permet d'évoquer ici cette dernière approche, sa présentation aurait eu plus légitimement sa place dans la partie suivante puisqu'elle est largement solidaire du congé que le structuralisme a donné à tout ce qui est extérieur ou antérieur au texte.

Jusque vers la fin des années 1960, en effet, critiques psychanalytique et sociologique présupposent que le travail de l'écrivain, sans bien sûr qu'il le sache, demeure dans la dépendance, pour une part, d'une volonté inconsciente ou d'une réalité sociale que le texte révèle. Du coup, ce n'est pas la seule qualité littéraire des œuvres qui requiert l'attention, puisqu'au moins dans un premier temps elles sont traitées comme document, indice d'autre chose qu'elles-mêmes, et l'objet de ces deux approches leur permet une alternative : soit le critique lit simplement le texte comme symptôme d'un conflit psychique ou expression d'une réalité sociale ; soit il revient à l'œuvre pour enrichir son interprétation de ce sens caché. Ainsi s'ouvre sans doute la possibilité de découvrir une sorte de genèse du texte qui se constitue dans la dépendance à l'égard de ce qui le précède (auteur, société) et du même coup l'informe, mais le péril qu'encourt une telle méthode est naturellement de réduire l'émergence de l'œuvre à une sorte de déterminisme simplificateur, de considérer le texte comme un reflet ou une conséquence, sans plus faire acception de sa qualité propre. Une telle critique sera donc d'autant plus *littéraire* qu'elle s'attachera plus précisément à la singularité de l'œuvre que ces différentes conditions, parmi d'autres, ont pu contribuer à produire, et l'évolution historique qui l'a marquée est précisément de l'être devenue davantage.

Du côté de la psychanalyse, la difficulté de présentation tient naturellement à la diversité des Écoles et des buts que s'assignent les critiques : or dans cette perspective, dès lors que la psychanalyse entendue comme thérapeutique visait la pathologie des *sujets*, il était naturel, sans doute, que ses premières applications à la littérature fussent tournées vers les écrivains plutôt que vers les œuvres alors réduites au statut d'un exceptionnel document qui, éventuellement conforté par des témoignages extérieurs, permet de révéler la personnalité de l'auteur – ce que fit très tôt René Laforgue (1894-1962) pour analyser, dans *L'Échec de Baudelaire* (1931), et de manière clinique, une névrose d'échec : pure interprétation d'un *cas* d'où la littérature est naturellement congédiée, moins sans doute que dans l'*Edgar Poe* (1933) de Marie Bonaparte (1882-1962) où l'œuvre est étudiée comme une manière de rêve dont le contenu caché permet de reconstruire l'inconscient de l'écrivain.

Reste qu'il s'agit là, non sans doute de critique, puisque la spécificité littéraire du texte n'est jamais prise en compte, mais d'une psychanalyse médicale que le pathologique surtout sollicite. C'est pourquoi ces premiers essais de *psychobiographie* se trouvent renouvelés, après-guerre, par une attention parfois plus profonde aux œuvres : songeons au livre de Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide* (1956), ou au *Hölderlin* (1961) de Jean Laplanche. Approches dont Dominique Fernandez, lui-même auteur de *L'Échec de Pavese* (1967), a défini l'ambition générale dans son « Introduction à la psychobiographie » (1970) : contre la biographie traditionnelle qui ne prend en compte que l'existence réelle, son objet, par l'attention particulière reconnue à l'enfance, d'une part, et de l'autre aux ressources formelles des textes, est l'« étude de l'interaction entre l'homme et l'œuvre et de leur unité saisie dans ses motivations inconscientes ».

Une psychanalyse plus rigoureuse et soucieuse de l'objet littéraire a consisté à analyser dans le texte une réalité psychique, non antérieure et qui l'aurait formé, mais immanente à lui, et c'est la démarche qu'a exemplairement illustrée Charles Mauron (1899-1966) qui, après plusieurs ouvrages qui en étaient largement la préparation, fait de sa thèse (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, 1962) l'introduction à la *psychocritique* qu'il théorise et qui déporte visiblement l'intérêt de l'homme vers les textes qu'il s'agit de pouvoir mieux lire. Ainsi Mauron s'attache-t-il à repérer les images que leur récurrence rend précisément *obsédantes*, à reconstituer les réseaux qu'elles composent, cohérents et bien sûr inconscients, et dont la personnalité de l'auteur est la source, afin de proposer une véritable *lecture* qui assigne à des structures psychiques lisibles dans l'œuvre une signification qui l'éclaire. Pour que ces réseaux se révèlent, Mauron choisit, se rapprochant ainsi des associations que formule le patient en cure et que l'analyste interprète, d'opérer la *superposition* de plusieurs textes différents pour que la récurrence d'images, de motifs ou de mots se structure, indépendamment de la particularité de chacun de ces textes dont il faut momentanément oublier la composition manifeste. Après quoi se dessine, à travers de plus larges figures et situations dramatiques, l'image d'un *mythe personnel* qui permet de définir la personnalité inconsciente de l'écrivain qui informe l'écriture.

Une seconde approche doit donc être radicalement distinguée qui, sans faire acception de la personne, vise une psychanalyse des œuvres, et cette réorientation critique se fait jour lorsque, peu après 1970, s'élabore la notion d'*inconscient du texte* – immédiatement problématique en ce qu'elle suppose que le texte a un inconscient – et à laquelle s'est par conséquent substituée la formule plus rigoureuse d'un *travail inconscient du texte*. Ce que Jean Bellemin-Noël appelle *textanalyse* (et qu'il applique, par exemple, dans plusieurs volumes d'*Interlignes*, 1988-1996) en est sans doute une des plus claires illustrations puisqu'il se soucie du seul texte où l'inconscient à l'œuvre doit être déchiffré par l'attention préjudicielle à ce qui n'est pas dit et à ce qu'une lecture hâtive considère comme insignifiant ; mais s'il est envisagé comme sa propre unité, le texte est aussi lu dans sa totalité : sa structure, ses ressources formelles, sa littéralité, ses personnages et leur parole, etc. À l'instar de ce qui se pratique dans l'analyse thérapeutique, il s'agit ainsi de chercher des associations pour, d'une part, dégager une signification nouvelle de l'œuvre et, d'autre part, en reconstituer le procès.

Quoique son objet soit naturellement différent, le rapport que la critique sociologique entretient avec l'œuvre est dans un premier moment comparable puisqu'elle vise à la mettre en relation avec une réalité antécédente, dans l'assurance maintenue que la création littéraire n'est jamais le fait d'un individu séparé : d'où le péril de lire le texte – ce fut par exemple le marxisme le plus simplifié – comme pur *reflet* des conditions socio-économiques d'une époque, et du coup d'en manquer toute la spécificité littéraire. Car une fois acceptée l'idée, difficilement discutable, que la littérature maintient un lien avec le lieu et le moment de son écriture, la fécondité de la démarche sociologique suppose que ne soit pas oubliée la part de transformation, donc de création, que la littérature suppose, et que l'on puisse savoir *dans quelle mesure* seulement les conditions de naissance du texte en déterminent le sens. Notre lecture de l'œuvre peut alors se trouver fécondée de ce sens latent et qui peut aider à comprendre sa valeur esthétique aussi bien qu'historique ; c'est ce qu'ont par exemple montré deux ouvrages qui firent date : en 1935, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)* de Paul Hazard (1878-1944), et plus tard les *Morales du Grand Siècle* (1948) où Paul Bénichou s'est attaché, pour éclairer le théâtre classique, à « retrouver quelques-uns des rapports qui ont pu unir [...] les conditions sociales de la vie et ses conditions morales ».

C'est également à l'âge classique, et pour une part aux mêmes œuvres, que s'attache Lucien Goldmann (1913-1970). Si parmi d'autres livres, *Le Dieu caché* (1955) occupe une place d'exception, c'est que dans l'héritage du philosophe hongrois György Lukács (1885-1971), il définit une méthode nouvelle, la « genèse dialectique », dont l'objet est de montrer que les *Pensées* de Pascal et les tragédies de Racine peuvent différemment se comprendre à la lumière d'une analyse matérialiste et dialectique qui présuppose que la pensée n'est qu'un aspect de l'homme total, qui n'est lui-même qu'un élément d'un groupe social. Prendre en compte la réalité de la société permet alors de dégager la signification objective de l'œuvre, et Goldmann s'y attache en essayant de montrer que la *vision du monde* (notion venue de Lukács), en tant que conscience collective du groupe social que constituent les jansénistes dont Pascal et Racine furent proches, permet de jeter un jour différent sur leurs textes dans la mesure où cette *vision tragique*, par homologie, s'y retrouve.

L'ambition du *Dieu caché* est donc de mettre en relation de réciprocité, dialectiquement, de grandes œuvres et leur cadre social : les textes révèlent d'abord les conflits sociaux qu'il convient de mettre au jour, et la naissance des œuvres peut être à son tour expliquée par la nature de cette réalité sociale découverte. La spécificité du texte littéraire se trouve ainsi redéfinie : dans la mesure où l'écrivain, comme sujet d'exception, témoigne d'une prise de conscience supérieure, il exprime mieux qu'un autre la conscience collective dont il est un représentant éminent ; mais d'autre part le groupe social, porteur de cette vision du monde que l'écrivain partage, participe d'une certaine manière à la création, ainsi devenue collective, de l'œuvre – et pour une part Goldmann anticipait, bien que ses attendus fussent différents, sur la remise en cause du Sujet qui se ferait jour dix ans plus tard. Méthode qui fit date, et dont l'intérêt littéraire est de laisser au chef-d'œuvre, bien qu'il ne soit plus une création singulière d'exception, une valeur néanmoins

supérieure, mais dont la limite est sans doute de *construire*, non sans artifice peut-être, ses homologies.

Bien au-delà de cette œuvre exemplaire, la sociologie peut ainsi, comme la psychanalyse, reconnaître une importance variable au *texte* : selon qu'elle vise les conditions de production (ce que faisait Goldmann), ou à l'inverse les conditions de réception de l'œuvre (perspective que renouvelle en France la traduction, en 1978, de *L'Esthétique de la réception* de Hans-Robert Jauss), ou bien encore sa nature historique, idéologique ou sociale, elle est plus ou moins littéraire. Ainsi, l'analyse générale de ce lien que les œuvres entretiennent avec la réalité socio-historique peut se redistribuer selon des buts divers : son ambition, très largement, peut être de dévoiler la mesure socio-historique de textes qui ne la manifestent pas immédiatement, de réévaluer son sens dans des livres qui l'affichent au contraire par un message trop explicite, de montrer que, si une œuvre s'inscrit dans une réalité historique, elle peut aussi s'écrire contre elle, et en tout état de cause de retrouver le rapport au monde que la littérature, selon des procédés de transformation qui lui sont propres, vient *mettre en œuvre*.

C'est pourquoi, parmi les approches sociologiques très diverses qu'on réunit trop commodément sous le terme sans doute réducteur de *sociocritique*, celle qui se développe au début des années 1970 et que théorise Claude Duchet est sans doute la plus radicale puisque les textes programmatiques où il la définit l'orientent de plus en plus vers l'étude du seul texte. S'il s'est d'abord agi, contre la « clôture du texte », de montrer que l'œuvre littéraire ne saurait être totalement lisible sans que soit pris en compte le discours social dont elle dépend, et d'étudier comment ce discours social *devient* texte, son intérêt s'est ensuite porté davantage vers la « teneur sociale » qu'il convient de restituer à l'œuvre étudiée par l'analyse de son fonctionnement interne et de ses réseaux de signification – jusqu'à « l'hypothèse », que formule Claude Duchet en 1979, « d'un inconscient social du texte » qui relève d'une « problématique de l'imaginaire ». Lecture *immanente*, par conséquent, et c'est peut-être la limite d'une telle sociocritique qui, en se déliant du réel socio-historique qui fondamentalement la justifiait, assurément porte sa date et s'avère étroitement solidaire du formalisme croissant des études littéraires.

Formalismes

Le repli du commentaire sur un texte autonome que nous venons de voir se manifester est sans doute ce qui marque au plus près la réorientation des études littéraires au début des années 1960 : inflexion certainement décisive, et pour près de deux décennies, mais qu'on ne saurait réduire à une unité qu'en réalité elle n'a pas connue. En premier lieu, parce que les exigences propres au formalisme – et à son noyau dur, le structuralisme – ne se sont pas *également* imposées aux travaux critiques, et si la clarté de l'exposé requiert ici que les principaux attendus de cette nouvelle approche fassent l'objet d'une présentation tranchée, cela ne saurait aller

sans simplifications. En second lieu parce que, fait fondamental, deux orientations se sont fait jour, qu'il convient de clairement distinguer : d'un côté, le développement de savoirs, essentiellement liés à la linguistique, et qui sont largement solidaires d'un structuralisme qui traverse alors la plupart des sciences humaines ; de l'autre, l'infléchissement de la critique de l'après-guerre vers une approche certainement plus formelle des œuvres, elle-même marquée par une plus grande attention aux structures, mais qui ne saurait s'y réduire. La nouveauté, ainsi, n'est pas seulement dans l'évolution du discours critique, mais également dans ce partage des études littéraires en deux espaces distincts. Des théories de la littérature ont sans doute toujours existé – songeons seulement à Valéry ou à Paulhan : deux approches, cependant, se distinguent désormais, que le terme de *critique* ne saurait désigner à lui seul puisque parallèlement s'élaborent la recherche de lois de fonctionnement *général* qui traversent les œuvres, connaissance qui construit son objet, et un commentaire renouvelé par ces nouveaux savoirs mais qui continue de prendre en compte, d'une manière *singulière*, des œuvres qui le sont aussi.

THÉORIE

De même qu'il *découvre* en linguistique des phonèmes ou se sépare, dans l'ethnologie de Lévi-Strauss, du réel empirique, le structuralisme littéraire regarde d'abord les œuvres comme cette réalité diverse à partir de quoi peuvent se dégager des systèmes de fonctionnement qui la rendent autrement intelligible : d'où la nécessaire clôture du texte qui ne saurait être considéré dans sa valeur de représentation, d'expression, ni simplement d'intentionnalité – et la visée structuraliste est de mettre au jour les relations qu'entretiennent les éléments du texte pour dégager des structures abstraites qui sont l'objet véritable de la recherche. Là où la critique d'interprétation nouait la forme et le contenu de l'œuvre, un tel savoir n'envisage plus que la première pour devenir, selon la formule de Barthes, « science des *conditions* du contenu, c'est-à-dire des formes » (*Critique et vérité*, 1966). L'élaboration d'un savoir de la littérature peut alors s'établir sur deux versants complémentaires, selon qu'elle choisit de se porter vers les grandes parties du discours littéraire ou au contraire vers l'étude de ce qui s'ordonne dans l'espace inférieur à la phrase : lui-même venu de la linguistique, il était naturel que le structuralisme vît d'abord dans la littérature un objet de langage, et que ses différents savoirs s'y trouvent étroitement noués – et la clarté de l'exposé nous conduira à évoquer successivement le renouveau de la rhétorique, de la poétique, et de la sémiologie.

Du côté de la rhétorique, sur les ruines de laquelle s'était constituée l'histoire littéraire de Lanson, le renouveau n'était possible qu'à partir du moment où toute fonction expressive (celle même qui avait conduit le romantisme à combattre la rhétorique) était refusée à la littérature, ou suspendue par l'analyse. Parce que la rhétorique présente cette particularité de toucher aussi bien à un complet art de dire, ou d'écrire, dont les trois domaines *(inventio, dispositio, elocutio)* excèdent l'espace de la phrase, et d'autre part d'envisager les figures qui relèvent de l'*elocutio* – la rencontre avec la linguistique (et la stylistique) put s'opérer de manière

féconde. Ainsi, Gérard Genette consacre une importante étude à la fonction de la métonymie chez Proust (*Figures III*, 1972) tant au plan de l'écriture que de la narration où elle travaille l'enchaînement des souvenirs d'où le roman peut naître ; l'attention pour la théorie des genres codifiés par l'ancienne rhétorique se ranime, et des travaux se publient qui feront date, que l'on songe à la *Rhétorique générale* (1970) du groupe de Liège – le groupe μ – qui en dépit de son titre ne traite que des figures dont elle renouvelle la taxinomie : renouveau dont témoignera plus tard la grande thèse de Marc Fumaroli sur *L'Âge de l'éloquence* (1980), écrite dans une perspective historienne bien que son auteur vît dans l'ancienne rhétorique une structure d'intelligibilité vivante.

La poétique, essentiellement structurale, vise les grandes unités du discours littéraire – et précisément son objet est bien moins la littérature même que les propriétés particulières d'un tel discours. C'est pourquoi le retour d'un terme que Valéry avait revivifié avant la guerre n'est pas indifférent car il ne pouvait s'opérer qu'au prix d'une certaine distorsion qui permet de mieux mesurer les enjeux du structuralisme. Or si l'auteur de *La Jeune Parque* n'avait jamais souhaité, pour sa part, séparer les lois de fonctionnement de l'écriture qu'elle induit, la singularité de cette nouvelle poétique est qu'elle envisage une littérature virtuelle à partir des œuvres réelles qui ne sont, parmi d'autres, que des réalisations accomplies où se manifestent des lois et des structures beaucoup plus générales : en prenant pour objet la littérarité, c'est-à-dire les propriétés du discours littéraire, elle s'affirme comme la théorie des œuvres possibles – et son horizon eût été quelque chose comme un tableau des éléments de Mendéleïev, où les cases vides eussent figuré les possibles qu'aucune œuvre n'aurait encore accomplis.

Les territoires furent inégalement parcourus. Force est de constater d'abord que, si l'on excepte, par exemple, la *Structure du langage poétique* (1966) de Jean Cohen, ou plus tard *La Révolution du langage poétique* (1974) de Julia Kristeva, la poésie fut la laissée-pour-compte du formalisme français qui se limita pour l'essentiel au narratif – et dans une double direction : d'un côté, l'analyse structurale des récits à partir de quoi Barthes et Todorov, avant d'en rabattre, le premier très tôt et le second plus tardivement, pensaient pouvoir dégager des modèles dont les œuvres ne seraient que les accomplissements divers ; d'un autre côté, l'étude des procédés de la narration ou de la structure de l'histoire racontée qui donna lieu à des conclusions aujourd'hui pleinement validées, et dès lors qu'il s'agissait de dégager des structures, la dimension taxinomique prévalut : ce furent, outre la *Logique du récit* (1973) de Claude Brémond, les acquisitions de la narratologie théorisée et affinée dans plusieurs livres par Gérard Genette (de *Figures III*, 1972, à *Nouveau Discours du récit*, 1983) et, dans une perspective un peu différente, *Le Pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune.

Mais si la linguistique avait la première donné des principes méthodologiques au structuralisme littéraire, son modèle permit aussi le développement de la sémiologie, annoncée très tôt par Saussure comme cette science générale des signes qui inclurait la linguistique. Mais alors que la poétique et la narratologie empruntaient largement leurs outils à la linguistique – songeons seulement à la distinction entre *récit* et *discours* théorisée par Émile Benveniste (1902-1976) – il s'agit de *transposer*

bien plutôt la linguistique du domaine du langage à celui du sens et, dans ses *Éléments de sémiologie* (1964), Barthes recourt aux distinctions opératoires que sont la langue et la parole, le signifiant et le signifié, le syntagme et le système, la dénotation et la connotation. Une science des significations se dégage, qui s'attache – parmi d'autres champs possibles et dont certains furent explorés par Barthes (*Mythologies*, 1957 et *Système de la mode*, 1967) – au discours littéraire, et il s'agit de dégager les règles qui ouvrent à des effets de sens. Ainsi le texte est-il conçu par Barthes comme la mise en œuvre d'une langue différente de la langue naturelle, et la littérature, organisant les signes de la langue en un système second qui outrepasse la communication, devient une « sémiotique connotative ».

Poétique, rhétorique, sémiologie : la question que soulèvent ensemble ces différents savoirs est évidemment celle de leur degré de scientificité, et il convient de l'envisager de plusieurs points de vue. Du côté de la définition, l'émergence de nouveaux savoirs se laisse en effet approcher comme une *science de la littérature* dont Todorov laisse entendre l'avènement, lié à ses premiers acquis, et Barthes, plus prudemment, la possibilité, puisque *Critique et vérité*, par exemple, lui ouvre une manière d'avenir programmatique qu'elle pourrait conduire à son terme « si elle existe un jour » – et cette scientificité postulée prend aujourd'hui pour nous le visage d'une utopie passée : Barthes en fit rapidement litière comme plus tard Todorov. Reste que le terme de science pouvait s'entendre de diverses façons : en premier lieu comme une légitime revendication de rigueur méthodologique, celle même qui nous fait parler de sciences humaines, mais aussi plus profondément comme une manière de définir la relation que ces savoirs peuvent entretenir avec la littérature, et deux possibilités semblent alors s'ouvrir.

On peut d'abord considérer que l'ambition d'une telle recherche scientifique est de proposer simplement de grandes lois de fonctionnement universel et ces « structures abstraites » qu'envisage Todorov, dénouées des textes particuliers. Sans doute une telle poétique s'appuie-t-elle sur des œuvres singulières en même temps qu'elle est en principe destinée à s'y ressourcer dans une sorte de va-et-vient ; mais, dans sa formulation la plus radicale, l'ambition d'une telle connaissance, et son mouvement naturel, est néanmoins de se perfectionner *comme telle*, dans une autonomie maintenue. Mais un formalisme plus prudent peut au contraire considérer que ces savoirs, tout en se perfectionnant pour eux-mêmes, sont l'utile instrument d'une connaissance des œuvres dont la singularité ne disparaît pas. Il s'agit alors de nouer le message et le code en montrant la liaison qui existe entre formes et sens dans toute étude des œuvres particulières : ce fut d'emblée la position de Gérard Genette, dont le travail théorique de narratologie, dans *Figures III*, restait lié à la *Recherche* de Proust selon un mouvement que lui-même affichait comme principe. Code ou message, l'alternative était sans doute trop simple, et du côté de la critique, la fécondité des années formalistes se resserra souvent dans une alliance renouvelée de la forme et du sens.

CRITIQUE

On ne saurait d'abord considérer de manière trop tranchée la commode bipartition entre poétique et critique parce que de nombreux auteurs ont opéré, tour à tour ou bien simultanément, dans l'un et l'autre champs. Gérard Genette a publié tout à la fois, dans les deux premiers volumes de *Figures* (1966, 1969), des études très diverses et souvent éclatantes sur des œuvres (Stendhal, Flaubert, Valéry) aussi bien que sur des questions théoriques ou méthodologiques, et certains de ces textes ont apporté la preuve manifeste de la fécondité d'une approche formelle. Roland Barthes, pour sa part, a surtout métissé de manière constamment variée ses écritures critiques, certaines études s'appuyant sur des savoirs très rigoureusement constitués, d'autres s'ouvrant à une parole plus personnelle, d'autres enfin nouant les deux. C'est que, dans le champ des études littéraires, la singularité de Barthes est au moins double : d'une part, sa parole critique n'a cessé de maintenir tous les degrés possibles entre un discours marqué de scientificité et un autre, à l'inverse, empreint de subjectivité et, d'autre part, les savoirs de référence sur lesquels se fondaient ses interprétations se sont succédé, le faisant passer, pour dire les choses trop brièvement, de la phase marxisante des années 1950 (et ce fut la défense, par exemple, du théâtre de Brecht dans plusieurs des *Essais critiques*) au structuralisme des années 1960 que je viens d'évoquer, du voisinage ensuite de la revue *Tel Quel*, au tournant de 1970, à une parole, dans ses tout derniers livres – *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977) et *La Chambre claire* (1980) – de plus en plus déliée de la critique littéraire, où sa présence existentielle s'inscrivit très ouvertement. *S/Z* (1970), commentaire d'une nouvelle de Balzac *(Sarrasine)* prise dans la totalité de sa trentaine de pages, marque à cet égard une rupture essentielle puisque cette étude anticipe d'un ou deux ans, chez Barthes, une définition du *Texte* qu'il reconnaît en dette à l'égard de Julia Kristeva : non pas une œuvre, mais un tissu de langage qui, bien qu'achevé, reste toujours un processus de production où jouent les signifiants, sorte de scène où se rencontrent le « producteur » et le lecteur – et l'attention portée à la signifiance marque la différence avec l'herméneutique, soucieuse de signification. Dans la mise en œuvre de cette approche nouvelle, *S/Z*, issu d'un séminaire de 1968-1969, marque donc le congé donné à l'*Introduction à l'analyse structurale des récits* de 1966 : chaque texte doit être maintenant commenté dans sa différence propre et c'est ce que fait Barthes pour *Sarrasine.*

Or, au-delà de la figure en mouvement de Roland Barthes, la critique formaliste ne saurait elle-même se réduire à une approche unique et moins encore à l'application mécanique d'une *doxa* parce que l'attention aux structures comme aux réseaux de signification était déjà présente, à des titres divers, dans les études littéraires d'après-guerre, et qu'on ne saurait confondre l'approche structuraliste (qui ne s'est d'ailleurs jamais constituée en une méthode structurale) liée à la clôture du texte, à la forclusion de l'auteur et du monde, avec une attention croissante aux ressources formelles de l'œuvre, très sensible chez Jean Rousset. S'il fallait

donc, avant de nuancer, réduire à une nervure centrale l'évolution d'ensemble de la critique, sans doute pourrait-on dire que le renouvellement, pour l'essentiel, tient à l'ambition désormais non plus de prendre en compte le procès de l'œuvre lié au sujet qu'est l'auteur et à la réalité que le texte représente (on n'envisage plus de recherche des causes), mais d'analyser à l'intérieur de l'œuvre, et par une moindre attention, sans doute, à l'imaginaire de l'écrivain, des constantes où se dessine une cohérence porteuse de sens : il arrive que le critique prenne alors par rapport au texte une distance plus grande que ne le faisait la critique antérieure et, sans descendre à aucune profondeur spirituelle ou inconsciente, s'attache davantage à la diversité de tous les indices qui permettent de conduire une analyse où se trouvent noués forme et sens. Et ce n'est finalement qu'une approche du texte parmi beaucoup d'autres possibles.

Mais la forme de l'œuvre peut être prise en charge de deux manières différentes, et l'on peut ici distinguer comme emblématiques la position structuraliste de Genette et la position simplement formelle, sinon formaliste, de Rousset. L'ambition structuraliste est de vider la forme de tout ce qui fait sa plénitude pour dégager une manière de forme pure révélatrice, entre autres choses, du moment où s'écrit le texte. La structure apparaît alors comme ce « principe d'intelligibilité objective » dont parle Genette, et qu'il convient de dégager. Le péril, néanmoins, qu'encourt une telle étude est alors double puisque, d'une part, elle risque de construire simplement ce qu'elle prétend dégager et, d'autre part, de se satisfaire de mettre au jour un code sans accorder de souci au message que sa singularité constitue – et la critique verse alors dans une poétique restreinte. C'est pourquoi la position de Genette peut se nuancer et se conforter de cette seconde proposition où son approche « ne s'oppose pas à une critique du sens (il n'y a de critique que du sens), mais à une critique qui confondrait sens et substance, et qui négligerait le rôle de la forme dans le *travail du sens* » (*Figures II*, 1969).

Pour Jean Rousset qui, dans *La Littérature de l'âge baroque* (1954), portait déjà exemplairement attention à des œuvres diverses dont il approchait le sens à partir de leur réalité formelle, la critique consiste à lier à l'inverse la forme à cette substance qui la rend pleine – c'est-à-dire singulière – et considérer que l'attention aux structures, parce qu'elle n'efface pas la conscience, est au service d'une herméneutique simplement renouvelée. Dans le congé donné, contre la critique antérieure, à l'interprétation sociologique ou psychologique des contenus – car l'analyse ici concerne l'œuvre seule –, Rousset considère donc que l'analyse, loin de substituer la forme au sens, conduit à reconnaître que la signification de l'œuvre est inséparable de ses ressources formelles, et qu'à partir du repérage (qui suppose une conscience esthétique) d'indices très divers qui font toute la souplesse de la méthode, peut se développer une lecture qui dégage dans la totalité du texte des correspondances ou des réseaux, des structures si l'on veut, grâce à quoi la signification du texte procède moins de son déroulement temporel que de sa composition d'ensemble. À la différence de ce que propose Genette, le critique ne s'établit pas à distance de l'œuvre, mais s'installe en elle. Parce que l'idée de l'œuvre ne préexiste pas au travail qui lui donne naissance, le sens se crée, pour celui qui écrit et se révèle dans ce qu'il écrit, à travers la forme qui invente cette œuvre où pensée

et structure s'avèrent solidaires et, à la différence de Genette, Rousset maintient que « ces nœuds, ces reliefs inédits [...] signalent l'opération simultanée d'une *expérience vécue* et d'une mise en œuvre » *(Forme et signification)* [Je souligne]. Une des lignes essentielles de partage tient donc à la présence ou à l'absence de l'auteur : question qu'il convient d'étudier pour elle-même.

HORS CHAMP

La conséquence du formalisme fut en effet de placer hors du champ des études littéraires la figure de l'auteur, effacée au profit de l'écriture, et d'autre part la dimension de l'histoire que faisait en particulier disparaître la nouvelle substitution du *texte* à la traditionnelle notion d'*œuvre.* En oblitérant le processus de création où se préserve le possible ancrage existentiel d'un Sujet et certain rapport avec le réel, la clôture du texte entraîne donc plusieurs conséquences dont la première est de placer très largement hors champ les œuvres qui postulent ouvertement une présence de l'être au monde hors de quoi leur plus profonde signification s'affaiblit. Sans doute la critique avait-elle depuis longtemps déporté de l'*expression* à la *création* la spécificité de l'écriture littéraire ; mais les années 1960 virent se définir une manière de vulgate mallarméenne et blanchotienne qui faisait sourdre le langage d'un lieu où personne ne parle. Or cette disparition de l'auteur, deux études surtout, dans le même moment ou à peu près, la théorisèrent avec une radicalité voisine, mais des conséquences différentes : ce furent, en 1968, un article de Barthes, « La Mort de l'auteur » (*Le Bruissement de la langue,* 1984), et l'année suivante une conférence de Michel Foucault (1926-1984), *Qu'est-ce qu'un auteur ?*

La position du second, qui refusait qu'on le dît structuraliste, est étroitement solidaire de sa pensée philosophique telle qu'elle s'élabore en particulier dans *Les Mots et les choses* (1966) où Foucault s'attachait à montrer comment s'était historiquement constitué le concept d'homme et sa possible disparition comme tel – c'est-à-dire comme concept – et dans *L'Archéologie du savoir* (1969) consacré à une analyse générale des discours (l'Histoire naturelle ou l'Économie politique, par exemple) dans leurs grandes unités, leurs règles de formation et leurs modes de fonctionnement. Sa première visée n'est pas littéraire : à partir d'une question beckettienne – *qu'importe qui parle ?* dès lors que l'écriture ne renvoie qu'à elle-même – en même temps que d'une affirmation blanchotienne – chez celui qui écrit, l'écriture est liée à la mort de l'individu singulier qu'il n'est plus – Foucault ne *proclame* pas la disparition de l'auteur puisqu'elle est à ses yeux manifeste depuis Mallarmé, mais se propose de penser les conséquences de sa disparition et de réfléchir à la « fonction-auteur » dans les discours que précisément elle caractérise, à la différence de ce qui advient par exemple dans le discours scientifique où le nom de l'auteur n'est que l'appellation d'une loi ou d'un théorème.

Ainsi, Foucault réintroduit l'auteur pour le penser à nouveaux frais comme une fonction. Barthes affirme sa disparition, et l'enjeu est très différent. « La Mort de l'auteur » lui permet de rompre aussi très ouvertement avec la première Nouvelle Critique dans le lien qu'elle entretenait en particulier avec la phénoménologie et

l'existentialisme sartrien. Qui parle donc dans l'œuvre ? Le langage, non l'auteur (c'est toujours Mallarmé), un langage réapproprié momentanément par le sujet de l'énonciation qui lui donne son sens. Ainsi, « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur ». Mais lorsque Barthes s'oriente vers la définition du Texte que j'évoquais tout à l'heure, et qui présente les œuvres comme « des productions perpétuelles » et des « *énonciations* », le sujet fait retour : il « continue à se débattre » à travers elles et « ce sujet est celui de l'auteur sans doute, mais aussi *celui du lecteur* » (« Théorie du texte », 1973). Ce congé donné à l'auteur par le structuralisme doit être pourtant limité parce qu'il ne fut chez Barthes qu'un moment de sa pensée, et qu'il ne fut pas unanimement accepté par l'ensemble des critiques qui pourtant souscrivaient à une approche formelle des œuvres : la question fut clairement posée lorsqu'il s'agit d'envisager la structure, non plus comme cette abstraction que le poéticien construit, mais comme la réalité immanente à l'œuvre que le critique déchiffre ; et contre le formalisme le plus radical, Jean Rousset, par exemple, choisit de préserver la présence de l'auteur et de faire sienne la formule souvent citée de Jean Starobinski : « Pas de structure sans conscience structurante. »

Reste que ce congé donné à l'auteur eut plusieurs conséquences critiques. En premier lieu, de favoriser, sans doute, l'émergence des études narratologiques et l'analyse, à l'intérieur du texte, d'une instance narrative, mais aussi de réaffirmer fortement la polysémie des textes littéraires que Barthes ne cesse de revendiquer après Valéry : et la subjectivité évacuée du côté de l'Auteur fait alors retour du côté du lecteur. Il fallait sans doute que l'auteur disparût pour que le critique prît sa place, et c'est dans cette perspective que l'on peut mieux comprendre, chez Barthes comme chez Genette, la revendication d'un être-écrivain qui ne relève pas de la convoitise naïve d'un plus glorieux statut, mais du plain-pied désormais de deux écritures. Certaine désacralisation s'en suit : l'œuvre n'est plus le monument figé dans son éternité qu'il faut étudier pour lui-même, mais devient bien plutôt cet objet à réévaluer par chacun à partir de son propre présent dans un incessant renouvellement ; mais surtout, loin de s'en faire le modeste glosateur à la transparente écriture, le critique revendique la construction d'un commentaire actuel et singulier qui se constitue face à l'œuvre comme un autre objet de langage.

Quant à l'histoire, affirmer, comme on l'a souvent fait, qu'elle fut le point aveugle ou l'impensé du formalisme ne saurait tout à fait convaincre. Les formalistes sans doute, dans leurs propres travaux, ont *ignoré* l'histoire, mais contrairement à ce qu'on affirme trop souvent, ils ne l'ont cependant pas récusée, se contentant de souhaiter qu'elle pût se renouveler, présentement loin d'eux, et plus tard peut-être avec eux. Le formalisme, assurément, privilégie le synchronique en étudiant des œuvres closes, sans plus se soucier de l'évolution diachronique de la littérature, et d'une certaine manière un tel passage reproduit l'évolution de la philologie, qui étudiait l'évolution des langues, à la linguistique d'après Saussure. Mais ce privilège accordé à la synchronie, et parfois reconnu comme *momentané*, fut surtout un suspens de la diachronie. Il convient donc de distinguer formellement l'histoire de l'histoire littéraire. L'histoire littéraire de modèle lansonien est sans doute chose passée, mais une tout autre histoire reste ouverte à l'avenir, et deux positions assez différentes se font jour : celle de Barthes qui limite pour l'essentiel les études

littéraires à l'approche synchronique, et d'autre part celle de Genette et Todorov qui n'écartent nullement une diachronie possible. Et si l'on songe que Genette tout à l'heure choisissait d'associer, dans le geste critique, le message et le code, à la différence de Barthes plus soucieux (en tout cas au début des années 1960) du seul code, on voit se dessiner un structuralisme tempéré et un autre plus radical, comme le prouve l'article que publie Barthes en 1960 : « Histoire ou littérature ? » *(Sur Racine).*

C'est bien ici la disjonction du titre qui importe au plus près puisque Barthes y distingue clairement les œuvres et l'institution littéraire. Quant aux œuvres, il récuse les apports de l'histoire littéraire traditionnelle qui n'envisage qu'une pure succession de monographies dont l'auteur est le centre sans établir de vrais rapports de cause à conséquence : lorsqu'elle prétend ainsi se soucier de la création, l'histoire littéraire manque par conséquent son objet qui devrait être l'étude de cette spécificité qui fait de la littérature le « signe d'une histoire », tout ensemble et une « résistance à cette histoire ». Il faut donc cesser de penser le sujet singulier qu'est l'auteur comme origine de l'œuvre (car la création singulière relève de la psychologie) ou comme maillon d'une possible histoire : « Amputer la littérature de l'individu ! [...] Mais une histoire de la littérature n'est possible qu'à ce prix. » Elle devrait donc s'attacher au dehors des œuvres, et Barthes définit quelques chantiers possibles pour une véritable histoire de l'institution collective qu'est aussi la littérature, et il retrouve ici le programme d'un historien comme Lucien Febvre, et de manière plus piquante celui de Lanson lui-même. Mais cette étude qui permettrait de dire *historiquement* ce que put être la littérature pour chaque époque, et de l'envisager comme activité humaine désacralisée, il en assigne la tâche aux historiens et sociologues, non à la critique littéraire : partage radical parfaitement cohérent avec l'être-écrivain qui rabat le critique, on l'a vu, du côté de la littérature, et non pas de l'histoire.

Reste que cette exclusion n'aura été encore une fois, chez Barthes, qu'une manière de suspens si l'on veut bien songer qu'au moment du *Degré zéro* (1953), il envisageait la possibilité d'une sorte d'histoire de l'écriture, et que vers la fin des années 1960, à partir de la notion d'*intertexte* venue de Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), que théoriseront Sollers et Kristeva dans *Théorie d'ensemble* (1968) et que développeront en 1979 Antoine Compagnon, par exemple, dans *La Seconde Main* et, de manière différente, Michaël Riffaterre dans *La Production du texte*, l'assurance se fait jour que, si l'on peut repérer dans toute œuvre les traces d'une culture et d'ouvrages antérieurs, si donc, selon les mots de Barthes, « la littérature est un dialogue d'écritures, c'est évidemment tout l'espace historique qui revient dans le langage littéraire, d'une façon cependant tout à fait nouvelle » (entretien de 1967), et nouvelle, bien sûr, en ce que l'intertextualité se substitue à l'ancienne intersubjectivité.

Près de dix ans après « Histoire ou littérature », Gérard Genette, de son côté, dans une communication intitulée « Littérature et histoire » et reprise dans *Figures III* sous le titre de « Poétique et histoire », substituant le *et* au *ou*, définit une approche qui, réaffirmant comme Barthes, mais cette fois-ci en le citant, l'intérêt du programme de Lanson renouvelé par les propositions de Lucien Febvre, définit la

spécificité d'une autre histoire possible qui pour prendre en compte, au-delà des pures successions, d'authentiques transformations, ne pourrait « avoir pour objet que des réalités répondant à une double exigence de permanence et de variation » : les œuvres mêmes, trop singulières, ne pouvant être cet objet (qui comme chez Barthes continue de relever de la critique), ce serait une histoire des formes ou encore de ces catégories générales ou transcendantes qu'il nommera plus tard l'*architexte* (*Introduction à l'architexte*, 1979). Mais songer à l'histoire, c'est penser également son articulation possible avec la théorie : d'une part, la première ne peut qu'être à venir puisqu'elle suppose que la seconde ait suffisamment défini ses objets ; d'autre part l'histoire doit permettre à la théorie de ne pas penser les formes comme des êtres *intemporels*, mais au contraire *transhistoriques*. Toute la fécondité de la position de Genette se resserre donc dans cette alliance qui, loin de distinguer deux espaces clos dont chacun aurait une légitimité séparée, se fonde sur l'assurance qu'un moment vient où le refus de la diachronie devient préjudiciable à la théorie même.

Si l'on ne saurait ainsi réduire les années formalistes à une doctrine trop unifiée, il reste que ce *moment* des études littéraires françaises, dans le faisceau de ses propositions les plus radicales, marque à coup sûr le plus haut point de rupture – ou de retournement – par rapport aux principes établis au tournant de Lanson : disparition de l'Auteur dont le début du siècle affirmait l'éminence ; polysémie du texte contre vérité supposée des œuvres ; clôture qui abolit sources ou influences, donc suspens de l'Histoire ; renaissance des codes rhétoriques et désacralisation de l'œuvre devenue Texte ; exclusion, contre le souci lansonien de refondation, de tous travaux de bibliographie et tâches philologiques d'établissement du texte ; réévaluation, enfin, du lecteur et du critique qui *écrit*, tout à l'inverse de l'effacement postulé jadis du commentateur.

Retours fin de siècle ?

Cet écart maximal que les années formalistes avaient creusé par rapport aux principes lansoniens, notre fin de siècle l'a insensiblement réduit à maints égards : le privilège reconnu à la structure contre l'histoire, à la synchronie contre la diachronie, à la clôture contre la genèse, au Langage contre le Sujet s'est, sinon inversé, en tout cas largement infléchi. *Retours fin de siècle ?* Dans la prudence maintenue de l'interrogation, la question ne vise pas à pointer on ne sait quelle réaction qui s'opérerait aujourd'hui, par un simple mouvement de balancier, en retrait sur les avancées formalistes, mais à préciser le parcours que ce livre entend retracer, et dont le dernier moment manifeste à bien des égards, selon l'expression de Char, un *retour amont*. La littérature, de nouveau, se trouve pensée *aussi* comme l'expérience existentielle d'un Sujet, et l'intérêt pour l'individuel dont témoignent la littérature comme l'histoire culturelle, et qui n'est pas sans lien avec l'effacement du marxisme, la critique n'y échappe pas : songeons seulement, parallèlement au

développement de ce genre littéraire qu'on est convenu de nommer *autofiction* ou à la multiplication des biographies d'écrivains. Cet intérêt accru pour la personne de l'écrivain se trouve tout naturellement conforté par l'abondante publication des Journaux, des Correspondances et Carnets d'écrivains : la critique génétique, qui sera tout à l'heure évoquée pour elle-même, n'y est certainement pas indifférente – je pense aux *Carnets d'enquête* (1986) de Zola édités par Henri Mitterand ou aux *Carnets de travail* (1988) de Flaubert procurés par Pierre-Marc de Biasi, et qui deviennent du coup des manières d'œuvres –, mais la génétique est également signe, non point cause, de ce retour qui s'accompagne de ce que Gracq appelle, dans *En lisant en écrivant*, la « réintronisation au cœur de la littérature de tous ses anciens laissés-pour-compte. Délaissement du *chef-d'œuvre* au profit de tout ce qui, de l'écrivain, babille et jase encore autour de lui en liberté [...] ». Redéploiement qu'accompagne et conforte l'intérêt que nous portons au fragment et à l'*œuvre ouverte.*

Mais l'attention critique s'est également déplacée. En premier lieu, par le souci renouvelé de ces instruments de savoir positif que le début du siècle avait lui-même marqué : il suffira de mentionner ici la récente création d'une collection de *Bibliographies des Écrivains français*, ainsi que la multiplication des éditions critiques. Or que, depuis les années 1980, ces éditions soient de plus en plus soucieuses d'intégrer, au-delà des traditionnelles variantes, divers fragments des avant-textes, cette ouverture n'est pas séparable de la naissance de la critique génétique, apparue dans les années 1970, légitimée par la création au CNRS, en 1976, du Centre d'Analyse des Manuscrits (CAM), devenu en 1982 l'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), et dont la création, en 1992, de la revue *Genesis* confirme l'expansion qui ne va pas, nous le verrons, sans débat.

Un second déplacement critique s'opère donc, puisque, tout au rebours de la clôture structuraliste, il s'agit de déporter l'étude de la version finale d'une œuvre à la totalité de son dossier manuscrit, par une double approche dont les appellations (cependant devenues à peu près synonymes) de *génétique textuelle* et de *critique génétique* évoquent les deux phases : d'un côté, la constitution du dossier génétique qui suppose l'analyse et le classement chronologique de tous documents manuscrits, leur différenciation typologique (carnets de travail, notes de lectures, brouillons, manuscrits de mise au point ou de mise au net, etc.), enfin la transcription la plus fidèle possible selon des codes typographiques encore divers ; de l'autre, ouverte à une pluralité d'approches, l'interprétation de ces documents. Méthode *bifrons*, par conséquent, même si le partage n'est pas sans va-et-vient : herméneutique pour le second aspect, philologique pour le premier, et cet intérêt pour le manuscrit, dont l'analyse matérielle bénéficie des plus récentes technologies, a pu conduire à déceler dans la génétique un *choc en retour* positiviste après les années formalistes.

La prise en compte des manuscrits, qui assure aujourd'hui, puisque le texte a une histoire, le retour de la diachronie contre la synchronie structuraliste, sans doute n'est pas nouvelle, mais la singularité de la critique génétique se manifeste cependant par la dimension plus scientifiquement définie d'une méthode totale : le souci de s'ouvrir à la totalité des documents, bien au-delà du simple sondage aléatoire parfois opéré jusqu'alors dans le foisonnement des documents, la volonté de les rendre lisibles par la rigueur des classements et des datations (avec cette

limite, par exemple, qu'un même feuillet ait fait l'objet, sans qu'on puisse s'en aviser, d'ajouts à des dates différentes), la visée surtout qu'elle s'assigne et qui n'est pas de remonter à l'ultime version d'un texte à partir de son avant-texte (ce qui ne serait qu'une critique des sources internes), mais d'analyser les procès de transformation, de prendre en compte, non pas l'écrit, mais l'aventure d'une écriture dans sa naissance et la complexité de sa progression.

La génétique postule ainsi (parfois peut-être abusivement, et c'est la limite de sa nouveauté) une inversion des préséances marquées par l'ancienne philologie : la constitution du dossier génétique suppose naturellement le rigoureux classement chronologique des manuscrits, mais s'il ne s'agit plus de lire les avant-textes dans une perspective téléologique pour enrichir le texte final de la progression des états antérieurs, c'est que le généticien prend acte de la spécificité de l'écriture littéraire qui, loin de répondre à la simple logique d'une linéaire avancée qui ferait du texte final le pur accomplissement d'un projet initial, procède par déplacements, abandons, repentirs et hasards qui lui font souvent retenir ce que ses départs semblaient refuser, ou encore ignorer. En donnant privilège au faire sur l'œuvre faite, en découvrant les voies que le texte final aurait pu *également* prendre, la génétique contribue donc à défaire l'achèvement de cette nécessité que pouvait lui reconnaître certaine critique antérieure dans l'ignorance de ce que l'œuvre aurait pu *aussi bien* devenir, mais n'est pas devenue : l'ultime version devient ainsi un possible parmi d'autres, et sa signification s'en trouve autrement problématisée, en tout cas historicisée. Le bénéfice est ainsi double puisqu'il porte à la fois sur l'œuvre achevée que nous connaissions, et sur ses commencements que nous ignorions ; mais selon qu'elle choisit d'écarter le texte définitif de son domaine d'application ou au contraire de l'y maintenir comme terme naturel de sa démarche, elle se constitue en méthode plus ou moins séparée des autres formes de critique, et plus ou moins soucieuse de faire valoir sa nouveauté.

Datation sans doute définitive de bien des œuvres et de leurs étapes, mise à la disposition des lecteurs d'éditions de textes ou d'avant-textes, meilleure approche des méthodes de travail d'écrivains, mise au jour, pour certains d'entre eux, de véritables protocoles de création, remise en cause d'interprétations antérieures que les manuscrits contredisent, explication de faits d'écriture jusqu'alors insoupçonnés, la critique génétique approfondit de manières diverses notre approche du fait littéraire. Mais elle ne l'a fait jusqu'ici qu'à partir d'expériences singulières, et l'avenir qu'elle paraît s'assigner reste ouvert à la définition plus générale de pratiques d'écriture, à une typologie peut-être de l'invention littéraire, à l'élaboration, enfin, d'une poétique de la création littéraire : passage certainement difficile du singulier au général si l'on songe que les meilleurs acquis de la génétique ont sans doute tenu jusqu'ici à la prudence d'un empirisme qui lui a permis d'adapter sa méthode à la spécificité d'un objet toujours particulier.

Le débat suscité, non sans polémique parfois, par la génétique tient aux questions, pour une part critiques, pour une autre théoriques, qu'elle soulève. Il s'agit d'abord d'une méthode dont le champ d'application est à l'évidence lacunaire : nous ne disposons des manuscrits de travail que pour une période assez brève – depuis 1830 environ – et l'attitude des écrivains contemporains est inégale : tels d'entre eux

lèguent leurs manuscrits à une institution, tels autres en refusent l'accès aux chercheurs, d'autres encore décident de les détruire. Plus profondément, cependant, une objection critique peut se faire jour dès lors qu'une excessive confiance dans l'avant-texte risque d'entraîner l'assurance, c'est-à-dire l'illusion, que création et invention soient passées, et se soient préservées, dans les traces, si lacunaires pourtant, de cette production de texte qui s'y déchiffre, comme si *l'écriture* n'était pas, aussi bien, dans ce qui ne s'écrit pas. D'un point de vue théorique, enfin, la génétique traduit, en cette fin de siècle, un ultime renversement s'il est vrai qu'à rebours du structuralisme qui avait réévalué le texte et dévalué l'écrivain, elle dévalue le texte et réévalue l'écrivain. Dès lors en effet qu'elle choisit de prendre en compte, au même titre que l'état que l'écrivain a retenu comme définitif, d'autres versions dont elle décide qu'elles doivent *également* être lues, la génétique désacralise le texte, et dès lors qu'elle accorde aux avant-textes un statut d'objet littéraire, elle se trouve conduite à défaire la notion d'œuvre de son statut d'écrit *ne varietur*, et finalement à l'étendre à l'ensemble des textes (lorsqu'il y a plusieurs versions publiées) et de leurs manuscrits : c'est l'affirmation naguère provocatrice de Jacques Petit – « le texte n'existe pas » (1975) – qui donnait à penser qu'il pût être dissous ou que l'avant-texte lui fût substitué. La clôture structuraliste s'en trouve en tout cas bien rompue, même s'il faut se garder d'affirmer un trop simple retour de la genèse contre la structure car Henri Mitterand, par exemple, a montré que la progression de l'écriture, chez Zola, est aussi une évolution des systèmes structuraux. Une telle ouverture trouve naturellement sa limite (acceptée par certains, éludée par d'autres) dans l'assurance que c'est d'abord le prix que nous attachons à la seule version finale qui a appelé cette étude de ce qui la précède. Mais dans le même temps, cette extension enfreint la volonté de l'auteur de constituer en œuvre *telle* version de son texte (même si l'histoire littéraire nous apprend qu'une même œuvre a pu connaître plusieurs versions publiées), ou son éventuelle réticence à voir des manuscrits privés – où Julien Gracq, par exemple, nous dit voir son « moi inférieur » – devenir chose publique.

Cette remise en cause de l'intention de l'auteur marque une claire rupture par rapport au début de ce siècle, soucieux de retrouver le sens que l'écrivain donnait à son œuvre, et il n'est pas indifférent que certains généticiens viennent *de facto*, sans nécessairement mesurer le changement de sens qui en procède, congédier cette intention comme naguère – quoique leur perspective fût toute différente – avaient pu le faire les tenants du structuralisme le plus dur. Mais cette substitution de l'intention du critique à celle même de l'auteur se fait pourtant au nom d'une resacralisation inavouée de l'écrivain (qui lui-même, Hugo ou plus récemment Aragon, dans un geste d'où ne s'absente pas tout à fait l'autoconsécration, y concourt par la solennité de la donation de ses manuscrits). Contre les attendus passés du formalisme, la génétique sans doute fait de nouveau droit au Sujet qui écrit ; mais elle réintroduit aussi la personne de l'écrivain, parce sa présence se retrouve dans le tracé manuscrit du feuillet et que l'analyse d'un dossier suppose des connaissances biographiques (bien que le généticien, naturellement, se garde de confondre biographisme et processus d'écriture), et sans doute aussi la réévalue par le prix reconnu au moindre manuscrit que sa main a tracé. La *position* même

du critique s'en trouve certainement modifiée : la scrupuleuse étude et transcription de l'avant-texte place le généticien dans une situation de dépendance étroite, mais aussi d'effacement devant la page, qui rompt à l'évidence avec la distance que l'herméneutique formaliste avait marquée par rapport à l'œuvre – grâce à quoi le discours critique venait se constituer en écriture seconde face à une écriture première. Il fallait naguère que l'auteur disparût pour le lecteur s'imposât davantage : cette souveraineté de l'interprète est sans doute pour la génétique désormais chose passée.

Il se pourrait que la place conquise par la critique génétique, dont le développement n'était guère prévisible, tienne pour une part à cette manière de désarroi théorique où la fin des années formalistes avait pu nous laisser, et qu'elle ait investi l'espace laissé vacant par le reflux des certitudes antérieures ; mais il se pourrait, d'autre part, que ce désarroi ait également tenu à ce que des enjeux qui naguère étaient vivement débattus se soient insensiblement transformés, chez beaucoup, en acquis de méthode silencieusement acceptés. C'est que bien des critiques d'aujourd'hui, éveillés à la recherche pendant les dernières décennies, ont eu à cœur de ne pas trahir l'héritage reçu et l'ont simplement infléchi, gommant certains de ses excès, l'adaptant à leur propre style d'interprétation comme à la nature de l'objet étudié : d'où le sentiment sans doute, dans bien des recherches présentes, d'une prudence sans forfanterie.

Le mouvement du siècle, si l'on accepte de le réduire à la simple nervure d'une évolution générale, nous a sans doute fait largement passer de l'intérêt d'abord accordé à l'inscription des œuvres dans l'histoire à l'attention plutôt portée à leur fonctionnement interne, mais la commode cartographie, pourtant, que l'on pouvait naguère dresser, quoiqu'au prix de simplifications parfois abusives, des différentes critiques, s'est à l'évidence brouillée, et ce qui marque notre présent, c'est une sorte de métissage des approches ainsi qu'une relation renouée entre exigence philologique et souci interprétatif ; à côté de la plus jeune génétique continuent de cohabiter une histoire littéraire renouvelée, l'herméneutique issue de la Nouvelle critique et des recherches plus ouvertement théoriques, mais les frontières se font plus perméables, confortant ainsi l'assurance qu'aucune méthode, malgré les tentations parfois manifestées d'impérialisme, n'a jamais vocation à être le tout de la critique. Le souci de rigueur ne s'est certes pas effacé, mais une fois révolu le goût des lourds appareils théoriques, chacun serait sans doute plus disposé à considérer simplement qu'il doit y avoir *de la* méthode. À l'exception notable de la stylistique qui connaît depuis la fin des années 1980 un redéploiement remarquable et inattendu, tout se passe comme si chacun, désormais, sans souci de doctrine généralisable, ne pouvait parler que pour soi. Après des ères d'assurance plus flamboyante, la critique semble entrée – jusqu'à quand ? – dans un âge de modestie.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES R., *Critique et vérité,* Paris, Le Seuil, 1966 ; *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980),* Paris, Le Seuil, 1981.

BÉHAR H., FAYOLLE R., *L'Histoire littéraire aujourd'hui,* Paris, Armand Colin, 1990.

BELLEMIN-NOËL J., *Le Texte et l'avant-texte,* Paris, Larousse « L », 1972 ; *Psychanalyse et littérature,* PUF « Que sais-je ? », 1978, 5e éd., 1995.

BLANCHOT M., « Qu'en est-il de la critique ? » in *Lautréamont et Sade,* Paris, Minuit, 1963.

BLIN G., *La Cribleuse de blé : la critique,* Paris, Corti, 1968.

BRUNEL P., *La Critique littéraire,* PUF, « Que sais-je ? », 2001.

CHARLES M., *L'Arbre et la Source,* Paris, Le Seuil, 1985.

COMPAGNON A., *Le Démon de la théorie,* Paris, Le Seuil, 1998.

DOUBROVSKY S., *La Nouvelle Critique,* Paris, Mercure de France, 1966, rééd. Denoël/Gonthier « Médiations », 1972.

FAYOLLE R., *La Critique,* Paris, Armand Colin « U », 1964.

GRÉSILLON A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes,* Paris, PUF, 1994.

MAURON Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique,* Paris, Corti, 1962.

PICARD R., *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?,* Paris, J.-J. Pauvert « Libertés », 1965.

POULET G. (éd.), *Les Chemins actuels de la critique,* UGE « 10/18 », 1968 ; *La Conscience critique,* Paris, Corti, 1971.

STAROBINSKI J., *L'Œil vivant II : La Relation critique,* Paris, Gallimard, 1970.

TADIÉ J.-Y., *La Critique littéraire au XXe siècle,* Paris, Belfond, 1987, rééd. Press Pocket, 1997.

THIBAUDET A., « Physiologie de la critique », *Nouvelle Revue Critique,* 1930 ; *Réflexions sur la critique,* Paris, Gallimard, 1939.

TODOROV T., *Critique de la critique,* Paris, Le Seuil, 1984.

WELLEK R., *Une histoire de la critique moderne. La critique française, italienne et espagnole (1900-1950),* trad. fr. E. Sturm, Paris, Corti, 1996.

Arts et littérature

Peinture et écriture au XIXe siècle

Christine PELTRE

« Salon (faire le). Début littéraire qui pose très bien son homme. » Cette pratique n'est pas seulement au XIXe siècle une des « idées reçues » recensées par Flaubert : si lui-même s'est tenu à l'écart de la chronique des expositions – ce dont Cézanne le félicitera –, de nombreux écrivains, tels Baudelaire ou Fromentin en 1845, ont illustré ce propos qui reflète la complicité de la littérature et des arts. Celle-ci est issue, d'abord, de la proximité des êtres, associés en cercles et cénacles, parmi lesquels celui du Doyenné qui rassemble autour de 1830 dans l'impasse du même nom, près du Louvre, Nerval, Rogier, Chassériau ou Gautier – qui a justement rappelé dans l'*Histoire du romantisme* : « On lisait beaucoup alors dans les ateliers. Les rapins aimaient les lettres. » Éloignées par l'esprit de cette fraternité, les réunions réalistes de la Brasserie Andler à partir de 1848 en conservent les usages, associant Baudelaire, Courbet, Champfleury et bien d'autres. Au café Guerbois, Manet rallie à la fin des années 1860 peintres et écrivains, parmi lesquels Zola et Duranty. La peinture met en scène les écrivains, comme en témoignent parmi d'autres les portraits de Baudelaire par Courbet, de Zola par Manet et, inversement, la littérature s'inspire de la chronique animée des Salons parisiens. Dans *Manette Salomon* (1867) les frères Goncourt ont brossé un portrait documenté de la vie artistique autour de 1850, évoquant l'orientalisme du peintre Coriolis, l'auberge de Barbizon ou les ateliers de la « cité Frochot ».

La participation active d'écrivains célèbres à la vie artistique a longtemps accaparé l'attention, et la chronique des expositions fut donc d'abord l'objet d'études littéraires. Ce phénomène était renforcé par l'absence relative d'une critique « professionnelle », l'événement bisannuel ou annuel du Salon pouvant difficilement entretenir un milieu d'observateurs exclusifs de la vie artistique. Pourtant, les regards critiques ont fusé de plumes multiples et l'histoire de l'art ces dernières années a tenté d'en restituer la richesse, conjurant la réduction de ce vaste domaine à la seule production de quelques noms illustres, ainsi que le souhaitait Jean-Paul Bouillon en 1980 : « Au trajet convenu qui conduit ainsi de Baudelaire à Proust on attend que se substitue un jour celui qui conduirait, par exemple, de Silvestre à Geffroy, en passant par Astruc, Burty, Dolent et Aurier, historiquement aussi importants et sans doute aussi significatifs. » De nombreuses exhumations se sont donc produites, rectifiant la pluralité des approches et permettant aujourd'hui un jugement plus équitable.

Toutefois, sous l'effet des circonstances, de la personnalité des acteurs essentiels qui ont rarement dissocié leur activité critique d'une ambition littéraire, le texte sur l'œuvre d'art contemporaine semble bien s'inscrire avant tout dans le registre de la production littéraire

UNE HISTOIRE FÉCONDE

La masse des œuvres proposées au jugement du public a décidé évidemment de l'abondance des textes. La vie artistique parisienne du XIX[e] siècle s'enrichit du développement pléthorique de l'exposition des « artistes vivants », désormais largement accessible à un nombre croissant de peintres, de sculpteurs, de graveurs. Avec la Révolution française, le Salon, créé par Colbert et inauguré en 1667, n'est plus la manifestation réservée aux membres de l'Académie royale mais s'ouvre à tous les artistes. Le décret du 21 octobre 1791 décide que Français et étrangers « seront également admis à exposer leurs ouvrages dans cette partie du Louvre réservée à cet effet ». En dépit de la création rapide d'un jury, dès 1798, le nombre des œuvres exposées augmente rapidement et ne cessera de croître jusqu'à l'éclatement du Salon, en 1890. Bisannuel, avec quelques exceptions, jusqu'en 1833, annuel ensuite, le Salon est le grand événement de la vie artistique : arène des débats esthétiques, il est aussi le lieu du choix des œuvres que l'on souhaite acquérir, marchands et galeries n'ayant guère d'existence avant 1880. Cette situation subit une modification notable au moment du désengagement de l'État : en 1881 le Salon des artistes français, organisé par ceux qui ont été admis une fois à exposer, remplace celui jusqu'alors gouverné par l'administration des Beaux-Arts. L'indépendance se confirme en 1890 avec la scission de ce comité et la naissance de la Société nationale des Beaux-Arts, concurrente. Multipliés par le développement de la presse – aux feuilletons des quotidiens s'ajoutent entre autres les colonnes de la presse artistique : celles de *L'Artiste*, à partir de 1831, celle de la *Gazette des Beaux-Arts*, créée par Charles Blanc, en 1859 –, les commentaires des expositions reflètent la vitalité de ces événements dont les Goncourt dans *Manette Salomon* ont traduit la fièvre : « On ne voit que des nez en l'air, des gens qui regardent avec toutes les façons ordinaires et extraordinaires de regarder l'art. »

Si la manifestation est, dans son ampleur, nouvelle, les développements qu'elle suscite ne le sont pas tout à fait, puisque déjà illustrés au XVII[e] siècle par les commentaires d'œuvres des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Mais le genre acquiert avec Diderot la tournure libre et inventive qui va fournir aux générations suivantes un exemple décisif. Les éditions posthumes des *Salons*, dont il rend compte de 1759 à 1781 pour la *Correspondance littéraire* de Grimm, se succèdent au XIX[e] siècle et marquent la critique d'art de ce temps. Le romantisme trouve dans cette expression déjà (comme dira Baudelaire) « partiale et passionnée » le parrainage idéal de son propre lyrisme, comme l'indique *L'Artiste*, qui publie en 1831 des fragments du *Salon de 1763* : « On verra que Diderot, en fécondant les idées de son siècle, s'est porté sur le terrain des questions agitées de notre temps. » Peu d'observateurs de la vie artistique ignorent cette filiation, à l'image de Gustave

Planche (1808-1857) lui-même, l'un des premiers critiques novateurs, pourtant d'abord soucieux d'élaborer une méthode scientifique. Baudelaire (1821-1867) est impressionné par la parution du *Salon de 1759* dans *L'Artiste* de 1845, avant l'ouverture de l'exposition qui marque les débuts de ses écrits esthétiques. Rédigeant en 1847 le prospectus de son propre compte rendu publié chez Hetzel, Théophile Gautier (1811-1872) proclame : « Depuis Diderot et ses fameux Salons, personne n'a parlé des arts avec plus de feu et plus d'enthousiasme et l'on peut dire aussi avec plus de connaissance de cause. » Nombre de critiques reçoivent des influences identiques, tel Théophile Thoré (1807-1869) qui se dit flatté de lui être comparé : « Ses amis trouvaient qu'il avait quelque chose de Diderot dans l'indépendance de l'esprit et le sans-façon du style : sympathie prompte, critique violente » (préface des *Salons,* 1868). Et l'on remarque ici ou là bien des emprunts d'idées ou de ton : ainsi Zacharie Astruc (1835-1907), dans *Les Quatorze Stations du Salon, août 1859,* retrouve-t-il la vivacité et l'invention du fameux commentaire sur la *Jeune fille pleurant son oiseau mort* de Greuze. L'improbable interprétation de Jules Castagnary (1830-1888), prétendant que *La Dame blanche* de Whistler, plus qu'un « tour de force » de peintre, représente « quelque chose de plus élevé », c'est-à-dire « le lendemain de l'épousée », est inspirée du même texte, d'ailleurs cité par le critique : même le Salon des Refusés de 1863 pouvait envier cette liberté de ton, la critique du XIXe siècle restant assez prude.

Certes, la défiance à l'égard de Diderot s'installe à la fin du siècle, exprimée par l'étude de Brunetière dans la *Revue des Deux Mondes* (15 mai 1880), et l'on tente de définir une exploration des œuvres plus rigoureuse, à l'image de Félix Fénéon (1861-1944) qui, dans la *Revue indépendante,* en 1884, se déclare hostile à l'idée de « reconstruire de toutes pièces l'œuvre qu'on examine, au lieu de la scruter, de la démonter, d'en exposer le mécanisme ». Mais l'auteur de l'*Essai sur la peinture* de 1765, contribuant à former l'art critique de nouveaux inspirateurs, tel Baudelaire, aura bel et bien une influence déterminante sur les générations suivantes.

Ce phénomène que l'on peut dire d'« intertextualité » est d'ailleurs loin de s'exercer seulement à propos du grand aîné de la *Correspondance littéraire.* Il s'épanouit naturellement pendant tout le siècle, enchaînant dans des imbrications complexes emprunts et refus. Gautier, par exemple, a inspiré plus d'une chronique, comme en témoignent, par leurs descriptions généreuses, Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt dans leur première critique de l'art contemporain au Salon de 1852.

Cette proximité des textes n'exclut pas la distinction de sensibilités différentes qui permet de dessiner dans ses grandes lignes une histoire de la critique du XIXe siècle. Avec Gustave Planche, observateur cultivé mais éloigné de la création artistique, commence peut-être vraiment le développement de la critique d'art. L'« énorme et diffuse conversation de trois cents pages » que représente, selon *L'Artiste,* le *Salon de 1831,* semble vouloir modifier les habitudes du jugement esthétique, surtout par le rôle qu'il réserve à l'intelligence. Sévère, « Gustave le Cruel », qui brille en même temps par ses intuitions opportunes, cherche à « pénétrer dans les entrailles mêmes d'une œuvre », à en comprendre le mécanisme, laissant parfois au second plan l'émotion qu'elle procure. Ainsi est-on saisi de le voir parler de

« formules » et d'« équations » pour qualifier en 1835 les aquarelles de Turner vues à Londres. Cette sécheresse se révèle d'autant mieux dans les comparaisons avec les contemporains : pour le Salon de 1846, si Planche et Baudelaire se rejoignent dans certaines louanges et condamnations, le premier, semblant insensible à la couleur, impose une rigueur d'analyste et de pédagogue fort étrangère à la sensibilité et à l'œil du second.

Baudelaire en effet rejoint Gautier, à qui on l'a souvent opposé, dans la sensibilité romantique, dans le goût de la transposition imagée qui finalement, en dépit d'engagements divergents, les rapproche dans un même éloignement de la nature. Quoique éloignés dans leurs choix, les deux poètes définissent au milieu du siècle les règles d'une critique artiste étayant le rôle de l'imagination et de l'art pour l'art et témoignant d'une même défiance, quoique plus atténuée chez Baudelaire, à l'égard du Réalisme. Cette conception connaîtra des résurgences à la fin du siècle, par exemple chez Albert Aurier (1865-1892). Elle est en revanche boudée par ceux qui s'engagent résolument dans la voie de « l'art pour l'homme ». Cette formule, adoptée par Théophile Thoré, dessine la réaction aux propos de Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* et reflète l'engagement, dans les années suivantes, d'une partie de la critique aux côtés du Réalisme. Le soutien au paysage en est l'une des composantes, à condition toutefois d'en exclure l'exotisme, une poésie qui n'est pas « appropriée à nos organes », selon Jules Castagnary *(Salon de 1868).* Avec l'ouvrage posthume de Proud'hon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), le Réalisme trouve une expression singulière qui développe l'idée d'une mission « en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce ». Des ripostes s'esquissent alors, dont celle d'Émile Zola (1840-1902), parfois schématique, qui condamne en 1865 le rôle assigné par le philosophe à Courbet, devenu « chef des barbouilleurs propres et moraux qui doivent badigeonner en commun sa future cité humanitaire ». L'auteur de ces lignes, pourtant, rejetant avec véhémence le respect toujours vivace du « beau absolu » (« il faut courageusement laisser les Grecs chez eux »), se rallie à l'« esthétique moderne », proche du naturalisme défini par Castagnary dans son *Salon de 1868* : « Faire avec les choses immédiates de l'art simple, clair, intelligible même aux plus humbles » et repousser « tout ce qui est obscurité, éloignement, énigme, c'est-à-dire tout ce qui s'adresse à un petit nombre ». Au nom de ces exigences nouvelles, l'impressionnisme est défendu par des critiques comme Edmond Duranty (1833-1880) qui dans *La Nouvelle Peinture* (1876) se rebiffe contre les réserves du classique Eugène Fromentin (1820-1876), nourries par la contemplation des maîtres hollandais, et selon lesquelles « le *plein air*, la lumière diffuse, le *vrai soleil* prennent aujourd'hui dans la peinture une importance qu'on ne leur avait jamais reconnue, et que, disons-le franchement, ils ne méritent point d'avoir ». Monet et ses amis apparaissent alors comme les héritiers du Réalisme avant de devenir aux yeux des générations suivantes les interprètes de l'« essence » des choses, comme le dit Octave Mirbeau (1848-1917). Ce regard nouveau, contemporain de l'évolution d'un Huysmans (1848-1907) qui abandonne le naturalisme, traduit la poussée idéaliste de la fin du siècle, menée entre autres par Gabriel-Albert Aurier, défenseur de positions proches de celles de Baudelaire,

comme dans cette déclaration de 1891 : « La meilleure critique picturale sera toujours celle faite par un poète. »

UN « MÉTIER »

Si l'histoire de la critique d'art du XIXe siècle peut s'écrire au fil des mouvements dont elle a suivi – et, parfois, contribué à créer – le cours, elle se définit aussi par la quête autonome d'une identité, sur laquelle elle ne cesse de s'interroger. Il est rare que les commentaires de l'actualité immédiate ne fassent pas naître sur leur raison d'être des enquêtes qui dépassent le seul critère de leur opportunité journalistique. Si le chapitre introductif du *Salon de 1846* : « À quoi bon la critique ? » où Baudelaire s'interroge sur les « prétentions » de celle-ci, sur ses limites ou sur sa forme, reste l'une des plus célèbres tentatives de définition du genre, il s'accompagne de beaucoup d'autres essais. La critique d'art ne cesse, au long du siècle, de chercher à établir sa spécificité, à installer sa légitimité, celle d'un « métier » qui lui conférerait indépendance et autorité.

Si l'on en juge par l'abondance, parfois pléthorique, des références à l'ensemble de l'art occidental qui viennent émailler les textes, la compétence du critique se mesure à l'étendue de sa culture plastique, le plus souvent acquise au gré d'un goût spontané. Baudelaire a de naissance la passion des œuvres d'art ; on le sait habitué de la Galerie espagnole et des collections du Louvre où il distingue parfois des talents alors peu admirés. Dans ses *Souvenirs et portraits de jeunesse* (1872), Champfleury rapporte que lors de leurs visites communes « il [lui] donnait le *Bronzino*, un maître maniéré, comme le plus grand peintre de toutes les écoles ». Les approches parisiennes sont complétées par les voyages, qui élargissent le champ des références, anciennes par la fréquentation des musées, contemporaines par la visite des expositions. Les informations diffusées par ces dernières sont primordiales : la visite de Gustave Planche à Londres en 1835 lui permet de découvrir pour la première fois les peintures de Turner, qu'il connaissait jusqu'alors seulement par la gravure, comme tous ses compatriotes restés outre-Manche. Même s'il confie alors à la *Revue des Deux Mondes* que la deuxième version de *L'Incendie du Parlement*, loin d'être « une œuvre sérieuse », est « tout au plus un jaune d'œuf répandu sur une nappe », on notera le bénéfice de la contemplation directe. L'ouverture des Salons sur la production étrangère, le rythme régulier des Expositions universelles, accroissent dans la deuxième moitié du siècle la curiosité pour l'art contemporain d'Europe, ce que Théophile Thoré résume ainsi en se présentant lui-même dans l'édition de ses *Salons* (1868) : « Il était devenu cosmopolite. Il avait compris que l'universalité des relations, favorisée par tant de découvertes prodigieuses, transformait toutes les conditions des anciennes sociétés isolées. »

Cette connaissance de « terrain » devrait se traduire par une attention première à la forme, à la qualité plastique des œuvres. Or, pendant la majeure partie du siècle, la critique reste d'abord attachée à l'étude du sujet des tableaux. Cette tendance, encouragée par la prééminence quasiment constante de la peinture d'histoire et donc par la complexité de ses scènes narratives, s'accentue avec les

prétentions édifiantes de la critique réaliste : Castagnary est enclin à refuser « les particularités de métier ». Il est clair cependant pour beaucoup que la critique d'art trouve sur ce seul terrain la légitimité de sa voix. Familier de la pratique artistique à laquelle il hésitait à se destiner, dans les ateliers du peintre Rioult puis du sculpteur Jean Duseigneur, Gautier a cherché à définir le langage spécifique de la « pensée pittoresque » : « Un effet d'ombre ou de clair, une ligne d'un tour rare, une attitude nouvelle, un type frappant par sa beauté ou sa bizarrerie, un contraste heureux de couleurs, voilà des pensées comme en trouvent dans le spectacle des choses les peintres de tempérament, les peintres nés », ce que les Français, « peu plastiques naturellement, ont beaucoup de peine à comprendre » (*Le Moniteur Universel*, 5 juin 1859). Tous les critiques s'efforcent de prendre en compte cette dimension. Même tendus par la recherche très lyrique du sentiment, les élans du « naturisme thoréen » n'excluent pas pourtant le souci formel, comme en témoignent les considérations, rejoignant celles d'un Constable, sur le rôle du ciel que la plupart des peintres cherchent trop tard « à mettre d'accord [...] avec le terrain et les arbres » : en réalité, « l'effet produit sur la campagne résulte toujours du ciel ».

La fin du siècle conforte cette attention plus précise à l'expression plastique. Contestant Proud'hon, Zola regrette en 1865 que le « sujet seul l'occupe », annonçant clairement dans le même texte une nouvelle approche de l'œuvre d'art : « [...] quant à moi, ce n'est pas l'arbre, le visage, la scène qu'on me présente qui me touchent ». Cherchant à détecter « l'individualité puissante » du créateur, Zola examine l'œuvre, de près comme de loin, observant en 1867 dans son étude sur Manet que le visage d'*Olympia* se résume à « deux minces lignes roses », les yeux « à quelques traits noirs » et que, avec le recul, une « étrange histoire » se produit : la simplicité réductrice cède la place à une réalité reconstruite et « chaque objet se met à son plan ». Dans son activité de critique d'art, Jules Laforgue reste à l'évidence séduit par la peinture idéaliste. Pourtant, se faire « un œil » semble pour lui primordial : il explique à Klinger le détail de son entraînement, qui consiste non à lire des livres et à fouiller les musées mais à « voir clair dans la nature en regardant humainement, comme un homme préhistorique, l'eau du Rhin, les ciels, les prairies, les foules, les rues ». Dans une *Chronique parisienne* de 1887, il brocarde ses collègues salonniers : « Il en est certes qui ne distingueraient pas, sous verre, un fusain de certaines gravures sur bois, une eau-forte d'une pointe-sèche, etc. »

Si l'impression optique acquiert de plus en plus d'autorité, elle reste insuffisante pour imposer un jugement qui recherche souvent des justifications plus intellectuelles. La critique d'art n'échappe pas à la vocation profondément historiciste de son siècle et ses auteurs signent souvent des ouvrages sur l'art du passé, replaçant les productions contemporaines dans une tradition et pensant donner ainsi à leurs opinions une légitimité accrue. L'orientation de leur enquête n'est évidemment pas fortuite et le présent s'enrichit de la perception du passé. Les exemples de ces interactions sont multiples. Théophile Thoré, pendant son exil politique entre 1848 et 1860, se consacre à l'étude de Vermeer et des maîtres hollandais du XVIᵉ siècle. Devenu William Bürger, il souligne en préfaçant ses *Salons* en 1868 les affinités entre l'historien et le critique : l'art hollandais renonce à créer seulement « pour les dieux et pour les princes », démarche qu'on ne trouvera pas étrangère à celle des Réalistes,

même si Thoré les soutient parfois sans ardeur, parce qu'il ne reconnaît pas chez Courbet ou Manet l'humanité profonde des maîtres du XVIIe siècle. Originaire de Laon comme les frères Le Nain, Champfleury (1821-1889) participe à leur redécouverte, guidé par une méthode scientifique fondée sur de patientes recherches dans les archives, les catalogues de ventes et les collections. Loin d'être « ce qu'on appelle niaisement de la peinture de genre », l'œuvre des Le Nain, ces interprètes « de la famille et des gueux », est celle d'« historiens » : on comprend que cette appréciation peut aussi concerner le regard contemporain d'un Courbet. À partir de 1854, les Goncourt publient plusieurs études qui seront réunies de 1859 à 1874 sous le titre *L'Art du dix-huitième siècle*. Leur goût pour Chardin et Watteau reflète la délectation sensuelle qu'ils recherchent en général dans la peinture dont ils proclament en 1855 la qualité « matérialiste », « vivifiant la forme par la couleur, incapable de vivifier par les intentions du dessin le par-dedans, le moral, le spirituel de la créature ». Comme chez Chardin, ils aiment chez Decamps ce « chatouillement de l'œil », célébrant avec emphase en 1855 les murs qui ferment souvent ses compositions : ses pinceaux « le truellent ; ils le maçonnent, ils le crépissent ; le chiffon, le grattoir, le bouchon et le couteau à palette, ils appellent tous les aides de la pratique ». Quoique plus voyageur qu'historien d'art, inaugurant selon l'heureuse expression de Meyer Shapiro « la critique de plein air », Fromentin se situe un peu dans la même perspective avec *Les Maîtres d'autrefois* (1876) où l'approche des écoles flamande et hollandaise suscite naturellement les parallèles, au détriment, ici, des œuvres contemporaines dont les auteurs ne sont jamais nommément cités : « Toutes les fantaisies de l'imagination, ce que l'on appelait les mystères de la palette à l'époque où le mystère était un des attraits de la peinture, cèdent la place à l'amour du vrai absolu et du textuel. »

Le recours aux maîtres du passé n'est pas cependant la règle générale et, au nom d'un accueil plus libre de la création contemporaine, plusieurs refusent cette perspective historique : Zola ne juge que de l'art qu'il voit naître sous ses yeux. Car si le détour historique l'amortit, l'engagement dans le débat esthétique contemporain reste fondamental et définit en partie le « métier » de critique. Le jugement porté sur la création du XIXe siècle se cristallise autour de quelques grands problèmes qui, s'ils sont parfois simplifiés par les histoires de l'art écrites depuis, n'en sont pas moins omniprésents dans la trame des écrits. Avec une constance digne de cet art héroïque, l'école de David n'est guère soutenue que par Delécluze, son élève, et Stendhal ne fait pas preuve d'audace en vitupérant, après d'autres, à propos du Salon de 1824, contre l'abondance des nudités classiques : « Et que me fait à moi le bas-relief antique ? Tâchons de faire de la bonne peinture moderne. » Autour des œuvres ennemies d'Ingres et de Delacroix – celui-ci en général mieux défendu, et d'abord par Baudelaire – s'organisent les oppositions dont la plus évidente, et déjà ancienne, divise les amoureux de la ligne et ceux de la couleur. Si pour Gautier l'auteur de *La Source* est sans conteste l'artiste d'élection, pour Thoré, au contraire, Ingres et son école refusent la vie : le corps de la *Grande Odalisque* « ne ressemble point au velouté de la chair vivante » et le « dessous des pieds [est] comme une vessie pleine ». Le portrait de Liszt par Lehmann « est le souvenir idéal et durable d'un mort » *(Salon de 1847)*. Champfleury ironise sur la postérité ingriste des « néo-

grecs » exaltés par Gautier, voyant dans les tableaux de Gérôme, tel le fameux *Combat de coqs* du Salon de 1847, une « école du calque ». L'apparition du paysage, sa constante progression au sein des œuvres exposées sont l'un des phénomènes majeurs du siècle. Contesté par Baudelaire, qui voit dans « ce culte niais de la nature [...] un signe évident d'abaissement général » (*Salon de 1859*), ce genre est encouragé par tous ceux qui y entrevoient, selon le mot de Castagnary, « la première prise de possession d'une société qui se renouvelle » *(Salon de 1864)*. Chacun, à vrai dire, y souligne l'émergence des valeurs qu'il défend. Thoré voit dans l'*Allée de châtaigniers* de Théodore Rousseau l'apothéose du mysticisme romantique devant la nature : ainsi que dans une « vaste cathédrale gothique », « la percée du ciel, à l'extrémité de l'allée mystérieuse, est comme l'autel radieux au fond du monument sombre ». Parmi les événements notables dont on ne cherche nullement à dresser ici la liste exhaustive, l'admission, aux côtés des Beaux-Arts, de la photographie au Salon de 1859 suscite aussi des opinions tranchées : pour Baudelaire elle est le « refuge de tous les peintres manqués » et doit rester à sa place, celle de « servante des sciences et des arts ».

Mais l'engagement souverain reste, au-delà des évolutions du goût, celui qui décide de la qualité d'une œuvre, de l'admission d'un artiste au nombre des grands talents du siècle, ce que le Salon a le pouvoir de décréter, du jour au lendemain. Préludant aux sentences, les recherches théoriques de la définition du talent se sont multipliées. Pour Baudelaire prime la « naïveté du génie », c'est-à-dire, comme chez Delacroix, « la science du métier combinée avec le *gnôti séauton*, mais la science modeste laissant le beau rôle au tempérament » *(Salon de 1846)*, tandis que Gautier reste attaché à l'idée du « microcosme » que tout artiste doit porter en lui. Finalement ce sont les mêmes valeurs qui scandent le discours critique jusqu'à la fin du siècle, comme en témoigne pour Zola l'importance de « l'homme », de la « personnalité », du « tempérament », ce que Mirbeau appelle le « style » : « Ils ont un génie propre qui ne peut être autre, et qui est le style, c'est-à-dire l'affirmation de la personnalité » (*L'Écho de Paris*, 31 mars 1891).

Le critique est ainsi celui qui sait discerner ; il est un découvreur et craint le jugement de la postérité, comme l'expriment encore ces lignes de Mirbeau : « Que pensera-t-on de nous, plus tard, quand on se dira que tous ceux qui furent de grands artistes et qui porteront, dans la postérité, la gloire de ce demi-siècle, ont été insultés, vilipendés – pis encore, plaisantés ? » (*La France*, 21 novembre 1884). Chacun s'efforce donc de promouvoir ses découvertes. Outre la célébration permanente et peu téméraire de Delacroix, Baudelaire tente d'isoler, avec plus ou moins de bonheur, des réussites inattendues : celle de Penguilly-Lharidon et de ses *Petites mouettes*, au Salon de 1859, ou celle d'Armand Gautier et de ses *Sœurs de charité* chez qui il retrouve Philippe de Champaigne et Lesueur. On sait gré au poète d'avoir été l'un des rares à défendre l'aquafortiste Charles Meryon qui, loin des paysagistes contemporains, « animaux » beaucoup trop « herbivores », sait représenter « la solennité naturelle d'une ville immense ». Mais c'est surtout en Constantin Guys, interprète de la « modernité », que Baudelaire croit avoir trouvé la révélation de son temps, un peu comme les Goncourt ont choisi Gavarni – « découvertes » que

l'on peut aujourd'hui, émanant de semblables personnalités, trouver un peu minces, même si les élus ont effectivement traduit leur époque.

Le « découvreur » est en effet guidé par la poursuite obsédante du « moderne », même si l'on peut aujourd'hui s'étonner qu'elle ait pu engendrer tant d'aveuglements. Chaque génération construit des admirations nouvelles sur le mépris des anciennes, à l'image de Gautier qui stigmatise « les perruques traditionnelles » et « les crânes beurre frais » qui s'émeuvent en 1834 de l'apparition d'un nouveau paysage exotique faisant fi des harmonies classiques. Cette quête ne surprend guère de la part de Zola qui en 1867, proposant une « étude biographique et critique » sur Manet, refuse l'abstraction du « beau absolu, placé en dehors de l'artiste », établi une fois pour toutes par « la simple éclosion du génie grec », et revendique la « science » de l'« esthétique moderne ». Mais ce sillon est également tracé par tous les observateurs qui l'ont précédé, même si les choix ou les exclusions sont parfois inattendus : par la voix de Chassagnol, l'un des personnages de *Manette Salomon*, les Goncourt par exemple – pourtant fort amateurs de « moderne « – refusent « cette caricature du vrai de notre temps, un épatement de bourgeois : le réalisme ! ».

CRITIQUE D'ART ET LITTÉRATURE

Si le critique construit peu à peu sa personnalité au point de devenir un type caricaturé par Daumier, la chronique de l'art contemporain peine pourtant à acquérir une véritable autonomie. Souvent produite par des plumes célèbres qui s'illustrent dans des œuvres de fiction, elle paraît aujourd'hui étroitement associée à la création littéraire, tout en constituant un « genre ».

Apparemment, il est certes peu aisé d'en préciser les caractères formels car « la » critique d'art, éclatée en de multiples lieux de publication, prend des formes plurielles qui contredisent l'apparente unité de son appellation. La forme du feuilleton est celle que l'on trouve le plus fréquemment chez Gautier, qui publie pour l'essentiel dans *La Presse* et *Le Moniteur universel.* Cette partition explique les répétitions, le morcellement de la pensée, le propos un peu lâche. Elle explique aussi la difficulté, aujourd'hui, de saisir en ses nombreux détours une œuvre critique éparpillée, en dépit de tentatives récentes pour l'unifier comme par la récente édition critique du *Salon de 1859* (paru en vingt-six feuilletons entre avril et octobre). Le même morcellement s'observe dans les textes de Zola, accentuant cette fois d'autres tendances : les articles concis ont la vitalité percutante de pamphlets, à l'image de ceux réunis en recueil sous le titre de *Mes haines, causeries littéraires et artistiques* (1866), parus pour la plupart dans *Le Salut public.*

Pourtant, en dépit de ses formes multiples, la critique d'art peut paraître régie par une sensibilité et des exigences qui lui donnent son unité et définissent un genre. Elle est d'abord gouvernée par la transposition en mots de la réalisation plastique, qui poursuit la tradition séculaire de l'*ekphrasis* à laquelle certains donnent toujours une ampleur homérique. À ce jeu, Gautier paraît l'un des plus vaillants, suscitant des critiques restées célèbres, comme celle que Delacroix confie à son *Journal* le 17 juin 1855 : « Il prend un tableau, le décrit à sa manière, fait lui-même

un tableau qui est charmant, mais il n'a pas fait un acte de véritable critique. » Même contestée, la description reste toutefois souveraine pour approcher l'œuvre d'art et, signée par une plume virtuose, finit par se confondre avec l'œuvre elle-même – quand elle n'en tient pas lieu. Est-il possible d'évoquer *La Raie* de Chardin sans le texte de Proust, les *Femmes d'Alger* sans celui de Baudelaire ? La puissance des mots devient évidemment plus troublante encore lorsque l'œuvre a disparu : le cas des peintures monumentales exécutées par Chassériau à la Cour des comptes (1844-1848), incendiée en 1871, est à cet égard exemplaire. La description qu'en a donnée Gautier à leur achèvement, souveraine référence adoptée et pieusement recopiée par tous les historiens d'art, a réussi, par la conviction du verbe, à canoniser le décor naufragé.

L'œuvre d'art offre ainsi le prétexte d'une brillante partition : le catalogue des Salons, qui répertorie les œuvres exposées sous le titre d'*Explication des ouvrages [...]*, ne s'appelle-t-il pas d'ailleurs un « livret » ? Le parallèle avec la virtuosité musicale n'est pas seulement une image : l'illustrent entre autres les Goncourt qui, voulant en 1855 célébrer l'auteur du *Supplice des crochets*, répètent au début de chaque paragraphe « À Decamps » comme dans un finale d'opéra. La tendance à « l'écriture artiste » est partagée par beaucoup d'arpenteurs de Salons, suscitant souvent des réticences. Dans le passage du *Journal* déjà évoqué, Delacroix regrette que la critique de Gautier ne prodigue « ni enseignement ni philosophie » : « Pourvu qu'il trouve à faire chatoyer, miroiter les expressions macaroniques qu'il trouve avec un plaisir qui vous gagne quelquefois, qu'il cite l'Espagne et la Turquie, l'Alhambra et l'Atmeïdan de Constantinople, il est content, il a atteint son but d'écrivain curieux, et je crois qu'il ne voit pas au-delà. » En 1868, William Bürger, jugeant cet autre soi-même que fut Théophile Thoré, analyse en même temps le mouvement critique de la première moitié du siècle et souligne ainsi l'un de ses caractères les plus saillants : « C'était la mode littéraire. Ils ne savaient trop ce qu'ils voulaient dire avec ces mots amphigouriques mais on trouvait que ça faisait bien. On se préoccupait moins de la précision de la pensée que de l'éclat du langage. Être artiste en style, ce fut la manie de toute cette génération. »

Cette « manie » est-elle seulement un artifice ou, plus simplement, l'expression naturelle d'un genre qui, fondamentalement, se nourrit de thèmes identiques à ceux de la poésie ou du roman ? Il est en effet possible de recenser plusieurs affinités qui, restreignant peut-être l'autonomie de l'art critique, lui confèrent aussi une richesse caractéristique du temps. Si par exemple le voyage occupe une place privilégiée dans la création littéraire du XIXe siècle, il s'installe aussi au cœur de la chronique artistique. Le rythme déambulatoire est reflété par certains titres, tels que le *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts* d'Edmond About (1828-1885) qui, publié en 1855 pour la bibliothèque des Chemins de fer, se confond aussi avec la récente expérience du séjour en Grèce de l'auteur. Une étrange interaction se produit dans l'œuvre de Gautier entre ses récits d'expéditions lointaines et ses pérégrinations dans les expositions parisiennes. L'évocation des tableaux ressemble à celle des scènes exotiques découpées, de Constantinople au Caire, de Madrid à Constantine, par la fenêtre de l'hôtel Sheppeard ou par celle du chemin de fer et, à Paris, par les cadres dorés, le tout bercé par le même cheminement de flâneur

zélé. Ce n'est sans doute pas un hasard si, évoquant dans un poème d'*Émaux et camées* une aquarelle de la princesse Mathilde, *La Fellah*, il remarque son pouvoir mystérieux sur les « Œdipes du salon » – image justifiée entre autres par l'idée de la déambulation préparatoire à travers les salles, qui rappelle celle du héros dans la plaine de Thèbes.

L'expérience du voyageur-critique incite aux « impressions », aux « sensations » où s'exprime donc d'abord la subjectivité. Comme la littérature du XIXe siècle, la critique d'art parle à la première personne. Le « je » ou, plus souvent, le « nous » guide le lecteur sans même le subterfuge de la transposition romanesque. D'origine provinciale, peu admiratif des « hideuses carcasses de plâtre » que proposent comme seul horizon les toits de Paris, Thoré fait fréquemment partager au lecteur les extases qui l'animent dans la campagne, le plus souvent dépourvues, on l'imagine, d'un lien direct avec le sujet traité. Toutefois, en procédant ainsi, le critique reste dans la sphère de l'élucubration des idées qui pendant tout le siècle reste son domaine. En raison de la primauté du sujet et de la souveraineté de la peinture d'histoire, peu remise en cause par les critiques ou les artistes avant le dernier tiers du siècle, la critique d'art se confond longtemps avec l'appréciation sentimentale, morale ou philosophique. Fromentin a justement remarqué dans *Les Maîtres d'autrefois* comment la peinture française, de Léopold Robert à Delacroix, empruntant ses sujets à Goethe, Shakespeare, Byron ou Walter Scott, a privilégié « l'élément dramatique, pathétique, romanesque, historique ou sentimental » qui contribue « presque autant que le talent des peintres au succès de leurs ouvrages » et engendre naturellement des critiques empruntant au même registre. Fromentin note aussi qu'en peignant la campagne, Millet charge son œuvre d'allusions « que jamais un Hollandais ne se serait avisé de trouver ». Comme d'autres réalistes, ce « penseur profond » suscite ainsi une critique d'idées le plus souvent inspirée par l'engagement social des auteurs qui n'attend d'ailleurs pas les premiers tableaux de ce genre pour se déclarer. Ainsi Thoré marque-t-il précocement sa prédilection pour des œuvres au contenu appuyé, comme *Les Romains de la décadence* de Thomas Couture, présentés au Salon de 1847, qui stigmatisent les « excès d'un monde condamné » comme « deux vers brûlants de Juvénal ». Les représentations du peuple séduisent le critique, fussent-elles idéalisées comme celles de Léopold Robert qui « a réhabilité les inférieurs, en les douant de beauté, d'intelligence et de vertu » (*Beaux-arts*, 1843). Avec son premier recueil, *Philosophie du Salon de 1857*, Castagnary, grand lecteur de Thoré, entend bien ne pas s'engager dans la gratuité mais indiquer la voie de « la moralité de l'art », préfigurant le traité de Proudhon.

Pourtant, si la critique d'art devient en effet par moments l'arène idéale du débat d'idées, elle reste d'abord le lieu d'une quête spécifique : celle, professionnelle, du chef-d'œuvre mais surtout, et plus littéraire celle-là, du grand artiste et finalement du héros. Chaque critique ou presque a le ou les siens et, sous sa plume, l'exposant qui se cache derrière les numéros du livret devient un personnage romanesque, proche de ceux qu'évoque Stendhal au Salon de 1824 : « J'aime les jeunes peintres qui ont du feu dans l'âme. » Ainsi apparaissent, avec un étonnant relief, Delacroix vu par Baudelaire, Rousseau, pathétique « grand refusé », vu par Thoré, ou même Manet vu par Zola, dans une même vague d'enthousiasme qui promeut des « alba-

tros» volontiers incompris – et non des groupes comme à la fin du siècle et au suivant. Certains artistes, déifiés, semblent d'une autre essence : ainsi Ingres vu par Gautier évolue-t-il non dans un atelier mais dans «une chapelle de l'art où les adorateurs se rendent en pèlerinage».

Sans doute une nouvelle figure du peintre se dessine-t-elle vers la fin du siècle, ainsi définie par Zola dans son étude sur Manet en 1867 : «La vie d'un artiste, en nos temps corrects et policés, est celle d'un bourgeois tranquille, qui peint des tableaux dans son atelier comme d'autres vendent du poivre derrière leur comptoir. La race chevelue de 1830 a même, Dieu merci ! complètement disparu, et nos peintres sont devenus ce qu'ils doivent être, des gens vivant la vie de tout le monde.» Cette image, qui pourrait être incarnée par l'auteur lui-même dans son portrait par Manet, déconcerte en effet ceux de l'ancienne mode et, l'année même où apparaît cette œuvre, Gautier se sent dépassé : «Il est probable que les tableaux de Courbet, Manet, Monet et *tutti quanti* renferment des beautés qui nous échappent, à nous autres anciennes chevelures romantiques» (*Le Moniteur universel*, 11 mai 1868). Pourtant, Zola garde le souvenir de ses admirations premières pour le romantisme, du temps où il louait le sublime des compositions idéalistes d'Ary Scheffer, en revendiquant sans cesse la singularité honnie de l'artiste, «l'impression étrange d'une nature individuelle» qui apparaît au monde comme «la grande ennemie». Zola, pour qui Manet, comme on l'a dit justement, est un autre Dreyfus, se plaît à isoler l'artiste, devenu héros, qu'il soutient dans une mer d'incompréhension.

Aujourd'hui pertinent, le constat de cette étroite imbrication de l'inspiration et des textes critiques n'aurait sans doute pas alors été bien accueilli. Toute confusion au contraire suscitait la méfiance et, d'abord, si elle émanait des artistes eux-mêmes. Les critiques sont ainsi nombreux à avoir dénoncé le péril de la «peinture littéraire», et si Baudelaire apprécie chez Delacroix «le grand liseur», il condamne chez Ary Scheffer l'«aide et protection» qu'il demande à la poésie, car «la peinture n'est intéressante que par la couleur et par la forme» *(Salon de 1846)*. En revanche, l'intervention directe du réflexe littéraire pour juger des œuvres est courante dans le texte critique, particulièrement dans les rapprochements qui sont établis. À propos d'un tableau de Théodore Rousseau, présenté au salon de 1844, où l'on serait tenté de ne voir aujourd'hui qu'«un effet de soir et de tempête», Thoré prête au cavalier «qui se perd entre les arbres» une histoire qui se confond avec celle du «*Roi des Aulnes* de Schubert», et donc du poème qui l'a inspiré. Mais la référence alors chérie des critiques de paysage reste George Sand dont *La Nouvelle Lélia* propose, toujours selon Thoré, «un lever de soleil supérieur au tableau de Rousseau» tandis que Castagnary, «sur la grande route de la pensée, restée déserte», «voit poindre [...] le paysan berrichon avec son large chapeau, sa veste ronde ou son rochet de coton bleu» *(Salon de 1859)*. Outre les références, nombreuses, aux personnages de fiction, on notera la présence de réminiscences littéraires dans le regard lui-même. Barbey d'Aurevilly, commentant pour *Le Gaulois* du 3 juillet 1872 le *Combat des navires Kearsage et Alabama*, établit ce parallèle : «Manet a fait comme Stendhal dans sa bataille de Waterloo, vue par-derrière, et dans un seul petit groupe éloigné du champ de bataille.»

Dans ces conditions, il est attendu que fusionnent parfois les deux itinéraires d'un même auteur. Chez Baudelaire, dans l'évocation si personnelle des *Femmes d'Alger*, dans ce « haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse » – que lui seul semble avoir respiré –, il est possible d'entrevoir, déjà, les ombres des femmes damnées. Pour Gautier, l'éclat et la fermeté sculpturale de la peinture d'Ingres renforcent sa conception d'une poésie marmoréenne. Il semble parfois que la réflexion plastique gouverne l'évolution de la sensibilité littéraire, préparant les bifurcations ou les pressentant. Ainsi, dans la description de la *Nana* de Manet, en 1877, Huysmans s'éloigne déjà du naturalisme en s'attardant sur le « fard de Chine », « les pâtes musquées » ou « le khôl d'Orient » qui annoncent le raffinement des Salomé de Gustave Moreau, longuement évoquées dans *À rebours*, plus qu'ils ne sentent « le lit défait ».

On ne sera donc pas surpris que ces affinités préludent parfois à de plus franches complicités. Chez Gautier, la frontière est ténue entre le regard critique et la création littéraire. À cet égard, le rôle du tableau de Prosper Marilhat présenté au Salon de 1834, *Place de l'Esbekieh et quartier copte au Caire*, est tout à fait exemplaire. Tandis qu'il est jugé, au premier regard, un peu excessif parce que « pêchant par la lourdeur et la crudité du ton », son importance enfle au fil des textes qui en convoquent sans arrêt le souvenir, repris notamment en 1848 dans l'hommage posthume à l'artiste, puis dans le récit du voyage en Égypte à l'occasion de l'inauguration du canal de Suez en 1869 : « [...] je crus que je venais de connaître ma véritable patrie, et, lorsque je détournais les yeux de l'ardente peinture, je me sentais exilé. » À plusieurs reprises, les fictions égyptiennes de Gautier se souviennent des couleurs saturées, de la nature primitive et violente montrée par Marilhat.

L'étroite association de la critique et de l'inspiration littéraire reflète finalement la conception créatrice de la première qui, loin d'être une observation passive, une simple activité de traduction au service de l'œuvre d'art, se veut, selon le mot de Gautier, la « dixième Muse ». Dans son essai sur Wagner, Baudelaire affirme que les meilleurs critiques sont les créateurs eux-mêmes, ceux qui ont « déduit et analysé les principes de leur art » : « Diderot, Goethe, Shakespeare, autant de producteurs, autant d'admirables critiques. » Cette conception est partagée par beaucoup : ainsi Octave Mirbeau soutient-il que le témoin de la vie artistique doit être « un véritable constructeur de formes, un créateur d'idées au même degré que celui dont il nous fait comprendre le génie » (*Le Journal*, 31 mai 1894). Cette créativité s'exprime de bien des manières, parfois sur le terrain même de l'activité plastique, certains suggérant aux artistes des idées nouvelles qui ne semblent pas aujourd'hui dénuées d'intérêt. Ainsi Champfleury, dans ses *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui* (1861), verrait-il bien Courbet, « par un effort nouveau » – et prémonitoire –, entreprendre des décorations pour les gares de chemin de fer, montrant l'arrivée d'un train, le débarquement des voyageurs ou même « la consécration d'une nouvelle voie par l'Église ». Mais cette démarche créatrice s'exerce aussi sur le terrain même de la critique où peut se construire une pensée autonome, comme en témoignent les *Salons* de Baudelaire. Si celui de 1845 ressemble encore au « guide-ânes » habituel, suivant des classifications attendues par genre, celui de 1846 élabore une véritable réflexion esthétique sur la couleur, le romantisme ou la modernité, tandis que celui

de 1859 s'organise autour de l'imagination. Ainsi la critique d'art, loin d'être une lecture épisodique et littérale des œuvres, devient-elle une pensée structurée que l'on rencontre en effet davantage chez les créateurs que chez les simples « salonniers », mais qui s'insère dans l'ensemble d'une œuvre plus vaste.

Ne gagnant que tardivement une autonomie « professionnelle », la critique de l'art contemporain au XIX[e] siècle se nourrit ainsi étroitement d'expressions créatrices voisines. Si ce caractère hybride explique la prudence avec laquelle l'histoire de l'art approche parfois ces textes, il définit aussi la richesse d'une production inventive dont la vocation paraît bien résumée par ces mots de Fromentin, après la visite d'un musée hollandais : « J'en ai pris la substance ; le reste est pour les savants. »

BIBLIOGRAPHIE

BOUILLON J.-P., *Le Bon Combat, de Courbet aux impressionnistes. Anthologie d'écrits sur l'art*, présentation et préface de Gaëtan Picon, Paris, 1974 ; (éd.), *La Critique d'art en France. 1850-1900* (Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1987), Université de Saint-Étienne, Travaux LXIII, CIEREC, 1989 ; *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, 1990.

CARAMASCHI E., *La Critique artistique, un genre littéraire*, Centre d'art, d'esthétique et de littérature, Université de Rouen, 1983 ; *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Paris, 1985 ; « Critique et art », *Romantisme*, n° 71, 1991.

DELAVEAU Ph. (éd.), *Écrire la peinture. Colloque international littérature et peinture*, Paris, 1991.

FOSCA F., *De Diderot à Valéry : les écrivains et les arts visuels, Paris*, 1960.

GRATE P., *Deux critiques d'art à l'époque romantique : G. Planche et T. Thoré*, Stockholm, 1959.

MAC WILLIAM N., *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the Ancien Regime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, 1990 ; *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the July monarchy to the Second Republic*, 1831-1851, Cambridge, 1991.

ORWICZ M. (éd.), *Art criticism and its Institutions in Nineteenth-century France*, Manchester University Press, 1994.

PARSONS Ch., WARD M., *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire*, Paris, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Regards d'écrivains au Musée d'Orsay, Paris, RMN, 1992.

RIOUT D., *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, 1989.

VENTURI L., *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, 1936.

WHITE H. C., WHITE C. A., *La Carrière des peintres au XIX[e] siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, trad. fr. A. Jaccottet, Paris, 1991.

WRIGLEY R., *The Origins of French Art Criticism : from the Ancien Regime to the Restoration*, Oxford, 1993.

Peinture et écriture au XXe siècle

Bernard VOUILLOUX

L'HORIZON VISUEL DU XXe SIÈCLE

Rien ne témoigne mieux aujourd'hui de la diversité et de l'étroitesse des rapports que la littérature produite tout au long du XXe siècle a entretenus avec l'ensemble des arts visuels que les expositions régulières proposées par les institutions gardiennes de l'écrit (Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet) ou les manifestations ponctuelles organisées dans des lieux dévolus à l'art (galeries, musées, fondations) autour de manuscrits enluminés par l'écrivain ou ses amis peintres, d'éditions illustrées de ses livres, d'objets d'art dont certains lui ont appartenu ou qu'il a lui-même réalisés et auxquels ses propres textes font référence, etc. Pour rendre compte de ce lien électif, trois grandes explications peuvent être avancées. D'une part, à mesure que les pratiques littéraires et artistiques s'émancipaient de leurs tutelles sociales pour accéder à une autonomie qui leur sera largement acquise à la fin du XIXe siècle, elles mettaient d'autant mieux au jour leur solidarité qu'elles en appelaient à un concept totalisant et valorisant de l'art. D'autre part, si cette solidarité a joué plus spécialement entre écrivains et plasticiens, c'est en raison à la fois de la fonction de médiation impartie aux arts visuels dans la perception du monde, du moindre investissement technique que requiert leur analyse, à la différence de la musique, et des similitudes existant entre le geste physique dont ils s'instituent (peindre, dessiner, graver) et l'acte matériel de l'écriture. Enfin, ces rapports ne peuvent être dissociés des facteurs culturels, techniques, économiques et sociaux qui ont façonné le paysage visuel des grandes nations industrialisées : la modernité, telle que la conscience s'en est découverte dans la seconde moitié du XIXe siècle, aura d'abord été liée aux sollicitations que le milieu urbain adresse à l'œil, la communication sociale (information, publicité) s'étant annexé les outils visuels que les avancées techniques mettaient à sa disposition. Avant comme après la Première Guerre mondiale, toute une littérature « moderniste », de Fargue, Carco, Apollinaire, Cendrars et Jacob à Reverdy, Mac Orlan, Breton et Aragon, mit à contribution, thématiquement et formellement, ce nouveau matériau.

Le monde de l'imprimé n'a pas échappé à cette emprise : l'image n'intervient pas seulement dans les supports où elle nous semble normalement requise (livres pour enfants, bandes dessinées, presse), mais elle enveloppe notre approche de la littérature comme fait culturel total : les manuels d'histoire littéraire ne se conçoivent pas sans illustrations, les éditions de poche doivent une grande part de leur

pouvoir attractif à l'association d'une image à un texte, des collections invitent les écrivains à publier leur « musée secret »... Dans cette évolution globale, une place significative revient à la photographie et au cinéma. Si la photographie constitue de toute évidence le principal moyen de reproduction des œuvres d'art, elle a très rapidement été traitée comme un élément esthétique entrant à part entière dans l'élaboration du texte (espace de signification) et du livre (espace matériel), comme le montrent non seulement *Nadja* (1928) ou *L'Amour fou* (1937) de Breton, avec les clichés dus respectivement à Boiffard et à Man Ray, mais aussi les deux grands cycles que Malraux a consacrés à l'art (*La Psychologie de l'art* [1947-1949] et *La Métamorphose des dieux* [1957-1977]) : par-delà sa fonction documentaire, le *texte visuel* qu'elle déploie fonde sa pertinence sur l'enchaînement des clichés et sur les choix formels affichés par chacun (cadrage, angle, distance, éclairage). Il n'y a rien d'étonnant dès lors à ce que certains écrivains (Simon, Tournier, Denis Roche) aient pu adopter la pratique photographique et en faire un objet d'écriture. Quant au cinéma, s'il nous a très tôt habitués, par le biais des adaptations d'œuvres littéraires, à projeter sur celles-ci un univers visuel, il a su s'attacher aussi la participation de l'écrivain, soit en l'impliquant dans l'écriture du scénario et des dialogues (Prévert ou, plus récemment, Quignard), soit en le conduisant derrière la caméra (Cocteau, Robbe-Grillet) – pour ne rien dire des cinéastes qui, tel Godard, ont rapporté l'articulation du texte et de l'image, qui est au cœur de leur travail, à celle de la littérature et de la peinture. Là encore, devront être pris en considération les textes que les écrivains ont produits sur le cinéma, depuis les surréalistes jusqu'à Audiberti et Ollier, ou les techniques qu'ils lui ont empruntées, comme Malraux dans ses romans. En contrepoint, on ne saurait oublier que le langage et l'écriture sont pour les artistes un passage obligé (entretiens, correspondances, qui ont souvent pour partenaire un écrivain), parfois une alternative féconde – Picasso, Braque, Matisse, Giacometti, pour ne s'en tenir qu'à ces quelques grands exemples, ont laissé des réflexions, des récits, des poèmes, etc. –, et qu'il n'est pas rare qu'ils soient directement intégrés au processus artistique, comme en attestent, diversement, les papiers collés, l'art conceptuel ou les livres-objets produits par les plasticiens à partir des années 1960.

ÉCRIVAINS ET ARTISTES : LES RÉSEAUX

Très souvent, le rapport d'une œuvre littéraire aux arts visuels passe d'abord par les contacts directs que l'écrivain a pu établir avec des artistes. Le champ social dans lequel s'inscrivent ces relations est structuré par des réseaux. Le premier de ceux-ci est formé par les liens personnels que suscite, à l'échelle d'un individu ou d'une génération (on parle alors de « groupe », d'« école » ou de « mouvement »), le sentiment de participer à une aventure esthétique commune : le discours autobiographique (souvenirs, mémoires, entretiens) en porte témoignage. Le XXe siècle s'inaugure sur la légende dorée du Bateau-Lavoir et de sa petite communauté de peintres (Picasso, Vlaminck, Derain...) et d'écrivains (Apollinaire, Jacob, Salmon...). Des affinités du même ordre, compliquées par l'affectif et le politique, joueront encore

au temps du surréalisme ; elles tendront à se faire plus strictement individuelles après la fin des avant-gardes, qui furent le principal catalyseur des groupes. Une telle proximité rend compte des différentes formes que prend l'échange socialisé, avant même qu'une réalisation commune (le livre illustré, par exemple) ne vienne le sceller : entretien (Apollinaire et Matisse), correspondance (Paulhan et Dubuffet) ou relation de visite à l'atelier (Genet et Giacometti). Mais c'est dans la revue qu'elle trouve son espace d'élection. Il est notable qu'en France, depuis le XVIIIe siècle, les revues littéraires ont toujours ménagé une place aux arts : ce sera encore la règle au XXe siècle, de la *NRF* jusqu'à la revue de Deguy, *Po&sie*. Toutefois, depuis le romantisme, et avec les différents mouvements qui ont marqué la seconde moitié du XIXe siècle, cette tendance a permis plus particulièrement la formation d'un dispositif à trois pôles, articulé sur la promotion d'un programme esthétique : la revue en est le pivot, qui met l'écrivain en situation de défendre et de représenter un groupe d'artistes, souvent lié à un lieu (une galerie, dès l'époque de Fénéon). D'Apollinaire à Breton, l'écrivain remplira ainsi un office dans lequel lui succéderont, après la Seconde Guerre mondiale, le critique professionnel, puis le commissaire d'exposition ou le médiateur culturel. Foyers des révolutions formelles que connaissent les quatre premières décennies, des revues comme *Le Festin d'Ésope* (fondée en 1903 par Apollinaire, Jacob et Salmon), *Les Soirées de Paris* (dirigées par Apollinaire de février 1912 jusqu'à la guerre), *Sic* (créée en 1916 par Pierre-Albert Birot), *Nord-Sud* (créée en 1917 par Reverdy), puis *Littérature*, *La Révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la Révolution* sont le lieu d'interrogations sur la possibilité d'une poésie cubiste ou d'une peinture surréaliste et de croisements fertiles entre littérature et peinture.

La période voit également l'entrée en scène de deux nouveaux acteurs : l'un est le mécène – les couturiers Paul Poiret, pour la revue *Shéhérazade* (1909-1910) que Cocteau dirige, et Jacques Doucet, pour la collection de manuscrits et d'éditions rares qu'il rassemble avec l'aide de Breton, Aragon et Desnos, le marchand d'art Georges Wildenstein, pour la revue *Documents* (1929-1930) animée par Bataille ; l'autre est l'éditeur d'art. Certains de ces éditeurs, à côté de livres faisant appel à la collaboration de peintres et d'écrivains, publient une revue, l'une et l'autre activités prolongeant éventuellement un travail de collection et d'exposition : on citera Christian Zervos avec les *Cahiers d'art* (1926-1960), Albert Skira avec *Minotaure* (1933-1939), Tériade avec *Verve* (1937-1960), puis, au lendemain de la guerre, Aimé Maeght avec *Derrière le miroir*, *L'Éphémère* et *Argile*, Jean-Pascal Léger avec *Clivages*, etc. C'est que la revue est le laboratoire ou l'atelier au sein duquel s'élaborent les formules qui trouveront dans le livre un support plus durable, même si d'autres grands éditeurs ont pu faire l'économie de cette étape, tels Ambroise Vollard et Daniel-Henry Kahnweiler, tous deux marchands d'art, Iliazd et Guy Lévis Mano, qui ont construit parallèlement une œuvre poétique, ou encore Pierre Lecuire, Louis Broder, Pierre-André Benoît... Mais les somptueux objets produits à tirage très limité par ces éditeurs ne doivent pas faire oublier les ouvrages moins coûteux réalisés, durant la première moitié du siècle, par les sociétés de bibliophiles ou par des maisons comme Émile-Paul, Crès, La Sirène (co-dirigée par Cendrars) ou Au sans pareil (dirigée par René Hilsum), les unes et les autres ayant cédé la place,

après 1945, aux clubs (Club français du livre) ou à des éditeurs économiquement « petits » (Fata Morgana, Deyrolle).

LES ÉCRIVAINS ET LA QUESTION DE L'ART

Bien des auteurs ont « daté » les débuts de l'art moderne des tableaux exposés par Manet en 1863 *(Le Déjeuner sur l'herbe)* et 1865 *(Olympia)* et ont vu dans le divorce qui alors se consomma entre les attentes du public et les recherches des peintres – recherches créditées par beaucoup (de Breton à Simon en passant par Ponge) d'une avance significative sur la littérature – l'un des symptômes de la crise permanente dans laquelle l'art allait entrer. Il n'est pas fortuit que l'œuvre de Manet fasse retour, à la manière d'un moment fondateur, dans la réflexion d'écrivains qui n'ont cessé de penser la signification de l'art : Valéry, tout d'abord, mais aussi Malraux et Picon, Bataille et Leiris. En fait, avec le peintre d'*Olympia*, il y va moins d'une origine inaugurant un nouveau cycle dans la succession des styles, que d'un rapport autre à l'art – d'un rapport qui en chaque œuvre interroge son statut et fait revenir la question de son origine. À partir de Manet, la modernité met en cause les exclusions sur lesquelles s'était décidée la définition des arts visuels léguée par l'humanisme italien à la tradition académique : au seuil du siècle nouveau, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907), qui présentent les traits des « primitivismes » ibériques et nègres, ont elles aussi valeur de symptôme. L'ethnologie, alliée objective du colonialisme avant de devenir la mauvaise conscience de l'Occident, confronte l'Europe humaniste à ses limites. Les « découvertes » successives des traditions plastiques propres aux peuples sans écriture ou aux civilisations extra-européennes (art africain, océanien, amérindien...) font tomber les vieux bastions artistiques : le cubisme, le surréalisme jusqu'en ses attenances et ses dissidences, ainsi que quelques francs-tireurs (Segalen et Michaux pour la Chine), sauront leur donner toute leur importance.

Ces découvertes convergent avec la mise au jour des peintures pariétales de la préhistoire pour nourrir une réflexion sur la contemporanéité des formes à l'heure du « musée imaginaire » (Malraux) ou sur l'inactualité de l'archaïque (Bataille) : à la contemplation esthétique, qui décontextualise les objets (notamment par la photographie), s'oppose une anthropologie du visuel pour laquelle leur recontextualisation procède soit d'une réinscription culturaliste dans leur milieu de production, soit des actualisations anachroniques qu'ils rendent possibles. Dans tous les cas, l'ouverture de l'Occident à ce qui altère et déstabilise ses catégories artistiques prend également en compte les réalisations tenues jusque-là en lisière par les normes académiques et produites en marge du « grand art » : après le « primitif » (l'Autre non-européen ou l'Ancêtre), c'est le tour du fou, de l'enfant et de l'amateur : l'art asilaire, l'art populaire, l'art naïf, l'art brut provoquent une série de déclassements et de reclassements brutaux qui intéressent non seulement l'histoire des pratiques artistiques, mais aussi le regard porté sur elles, en particulier par les écrivains.

LE DISCOURS SUR L'ART

Pour une très large part, le rapport des écrivains du XXᵉ siècle à l'art du passé ou à celui de leur temps passe par le discours qu'ils produisent sur lui, c'est-à-dire par un ensemble de propositions descriptives, narratives, judicatives, etc., soutenues par des schémas argumentatifs. Ce discours intègre les cadres formels et génériques, les protocoles d'exposition, les échelles de jugements et les paradigmes épistémologiques rendus disponibles par des traditions antérieures et tenus pour opératoires dans des champs spécialisés comme ceux de la critique d'art professionnelle, de l'histoire de l'art et de la théorie esthétique. Pour autant, les textes dans lesquels, à côté d'un souci d'information et de communication, se fait jour de manière prépondérante un travail d'écriture, ne s'épuisent jamais totalement dans les fonctions qui confèrent à ces différents types de discours leur dimension « transitive ». Aussi discursifs et argumentés soient-ils, nous lisons les essais sur l'art d'Apollinaire, Claudel, Breton, Aragon, Ponge, Leiris, Beckett, Sartre, Bonnefoy, Dupin, Butor, Claude Esteban ou Bernard Noël autant pour ce qu'ils nous *montrent* de l'œuvre d'écriture dont ils sont partie intégrante que pour ce qu'ils nous *disent* des œuvres plastiques dont ils font leurs objets : *Les Peintres cubistes* d'Apollinaire (1913), recueil dont la composition laisse percevoir une pensée esthétique en pleine mutation, procèdent par emprunts, déplacements, collages et remontages, exemplifiant un processus d'élaboration dont les *Calligrammes* (1918) portent également la marque. Encore convient-il de remarquer que si la reconnaissance d'un statut d'écrivain est généralement subordonnée à la publication de textes ressortissant à des genres tenus pour constitutivement littéraires, comme le roman, la poésie ou le théâtre, elle est parfois susceptible d'être accordée à des auteurs qui se sont illustrés principalement par une œuvre critique, comme ce fut le cas pour Jean Paulhan, Jean Grenier ou Gaëtan Picon (ou, récemment, Jean-Louis Schefer), auxquels l'on doit de nombreux textes sur l'art.

Le caractère de nécessité interne induit par la logique propre à ce que l'on appelle une œuvre littéraire ne doit cependant pas empêcher d'y retrouver l'empreinte des modèles discursifs exploités. Ainsi du discours critique qui suppose un engagement intellectuel et affectif orienté vers la découverte, le soutien ou la confirmation d'une œuvre contemporaine et qui, à l'époque des avant-gardes, évolua souvent vers le manifeste. Beaucoup de ces textes, dont l'origine est circonstancielle (leurs premiers supports sont le catalogue d'exposition, la revue, voire le journal), voient leur autonomie consacrée par la reprise en volume, soit du vivant de l'auteur et sous son contrôle (Apollinaire en 1913 pour *Les Peintres cubistes*, Breton en 1965 pour *Le Surréalisme et la Peinture*, Ponge en 1977 pour *L'Atelier contemporain*, Dupin en 1982 pour *L'Espace autrement dit*), soit à titre posthume (les *Chroniques d'art* d'Apollinaire en 1961). Le discours critique peut également tourner à la monographie et appliquer à des contemporains capitaux les outils de la biographie et de l'histoire de l'art – ainsi des monographies d'Aragon sur Matisse en 1971, de Dupin sur Miró en 1961 et 1993, de Bonnefoy sur Giacometti en 1991. Plus ouvertes

à l'histoire et aux problèmes d'interprétation qu'elle pose, d'autres contributions sont tournées vers l'art des époques passées ou des civilisations non-occidentales ; ici aussi, les choix positifs, l'exclusion ou l'indifférence ont valeur esthétique : Claudel se préoccupe surtout des peintures hollandaise et espagnole du XVIIe siècle, Suarès de la peinture de la Renaissance italienne et de Goya.

Le discours critique ou historique de l'écrivain est sous-tendu par une pensée, une esthétique qui trouve ses corrélats dans d'autres aspects de son œuvre (ce sont ces propositions, implicites ou explicites, auxquelles s'arrêtent le plus volontiers les travaux qui étudient l'« esthétique » d'un écrivain ou ceux qui, dans le droit fil de l'histoire des idées, s'attachent à une période) ; Beckett, qui s'essaie un court moment à la critique d'art (de 1945 à 1955), écrit de manière significative à propos des frères van Velde : « Est peint ce qui empêche de peindre » ; autour de 1960, Sartre met au point dans plusieurs textes sur le Tintoret la méthode « progressive-régressive », reliant dialectiquement la vie et l'œuvre, qu'il appliquera un peu plus tard au jeune Flaubert ; depuis son essai sur les peintures murales de la France gothique (1954) et à travers ses écrits sur le *Quattrocento*, le premier baroque romain, Nicolas Poussin ou des artistes contemporains, Bonnefoy conduit, parallèlement à son œuvre poétique, une réflexion sur la présence et l'image, celle-ci étant comprise comme la médiation langagière ou picturale qui ne nous rapproche de celle-là qu'en s'en éloignant. Depuis Jacob, dans les essais duquel une double approche de la littérature et de l'art est présente, jusqu'à Deguy (*La Poésie n'est pas seule* [1987]) ou Mathieu Bénézet (*Choses parmi les choses* [1984]), la réflexion « théorique » sur les ressources propres du poétique n'a pu faire l'économie de ce détour par les arts visuels.

L'ÉCRITURE D'ART

À celui qui fait du langage sa condition, sa vocation ou sa profession, le tableau, l'image, le visuel adressent un défi constant : il ne peut les atteindre, les « rendre », qu'à suivre la loi propre de la langue. Aussi l'évidence et la supposée immédiateté de ce que l'art jette en pâture à l'œil sont-elles en proportion inverse du travail de deuil dont le langage est le lieu : si l'écriture, comme on s'en avise depuis plus d'un siècle, se construit sur la disparition de ce qu'elle nomme, on comprend que l'art se soit imposé aux écrivains du XXe siècle, comme déjà à Baudelaire ou Mallarmé, avec la force d'une hantise. Qu'il voie dans l'art un autre langage ou l'autre de tout langage, l'écrivain les mettra réciproquement à l'épreuve l'un de l'autre : c'est en exploitant les possibilités qu'il s'ouvre dans la langue qu'il aura chance de la déborder en direction de cela qu'elle ne fait qu'*évoquer*. Mais ces possibilités s'inscrivent dans un horizon historique et varient avec lui : le matériau linguistique, la typologie des discours, l'architecture des savoirs et des pratiques déterminent chaque fois différemment les rapports entre littérature et arts visuels. La description rhétorique *(ekphrasis)* d'images peintes réelles ou fictives dans l'Antiquité tardive, les « peintures parlantes » de l'époque baroque, la « transposition d'art » telle qu'elle se conçoit de Gautier à Huysmans en passant par les Goncourt, mettent en œuvre des projets

dont on ne pourra saisir la spécificité qu'en les rapportant à leurs conditions historiques. Il n'en demeure pas moins qu'elles nous paraissent solidaires les unes des autres en ce qu'elles témoignent d'une égale confiance dans l'aptitude du langage à représenter (décrire) ce que l'image représente (dépeint), la convertibilité de celle-ci dans celui-là étant assurée par la représentation *(mimèsis)* et cette dernière étant pensée en termes d'imitation. Une telle confiance devait s'évanouir dès lors que la double révolution du langage poétique et de la peinture amorcée au cours des dernières décennies du XIXe siècle faisait porter le soupçon sur le rapport des « signes » verbaux ou picturaux aux choses. Si « traduction » il devait y avoir – comme le postule Tardieu dans son recueil *Le Miroir ébloui*, sous-titré *Poèmes traduits des arts* (1993) –, l'éclatement des grands schémas qui structuraient l'espace pictural depuis le *Quattrocento*, l'avènement d'une peinture non figurative et l'ouverture à des traditions artistiques hétéronomes firent apparaître le caractère conventionnel de toute représentation.

Cela ne va pas à dire que la référence aux arts visuels ne conserve certaines de ses fonctions traditionnelles, notamment dans les récits de fiction, ne serait-ce qu'à travers la mise en scène d'un personnage de peintre réel ou fictif – de l'Elstir de Proust à Martin de Verre dans *Passage de Milan* de Butor (1954), Géricault dans *La Semaine Sainte* d'Aragon (1958) ou Clémence dans *Clémence et l'hypothèse de la beauté* de Jean-Louis Baudry (1996). Aussi novatrices que puissent être certaines des œuvres narratives produites au cours de ce siècle, rares sont celles qui, s'agissant de peinture, auront voulu se priver des ressources fictionnelles de la figuration, fût-ce la plus classique, voire la plus académique (les œuvres du peintre Tonnerre dans *La Révocation de l'Édit de Nantes* de Klossowski [1959]), tandis que l'héritage moderniste passait dans la construction du texte (par exemple, chez un Simon ou un Perec). Cet attachement à la figuration est sensible dans ce que l'on pourrait appeler la référence symbolique (à la gravure de Dürer pour *La Nausée* de Sartre [1938], qui devait d'abord s'intituler *Melancholia*), mais aussi et surtout dans la description de tableau : l'écriture, art du temps, sollicite les virtualités narratives d'un art de l'espace dont les images fixes, comme prélevées sur le flux d'une séquence, seraient remises en mouvement, déroulant un film qui vient nourrir le récit romanesque – ou les narrations du poème en prose, comme dans *Peintures* de Segalen (1916). Cette technique de l'animation fut souvent utilisée par les auteurs du Nouveau Roman, en particulier Robbe-Grillet ou Simon. Par ailleurs, chez ces deux derniers comme chez des romanciers aussi différents que le sont Gracq, Klossowski ou Perec, la description du tableau figuratif tendra à fonctionner sur le mode de la « mise en abyme » ; mais la question se pose alors de savoir si l'image décrite, réfléchissant des aspects de l'histoire (personnages, lieux, accessoires, situations), n'en a pas été le *générateur* – option clairement revendiquée par Perec dans le cahier des charges où il a consigné les contraintes devant régler *La Vie mode d'emploi* (1978).

De son côté, la poésie, à partir du moment où elle renonçait aux conventions de la « représentation » (narration, description), semble avoir été moins étroitement inféodée à la figuration picturale et s'être montrée plus ouvertement accueillante aux innovations formelles de la peinture qui lui était contemporaine. De Salmon (avec son recueil *Peindre* [1919]) à Deguy et Bernard Noël, en passant par Jouve,

Breton, Éluard, Desnos, Char, Bonnefoy, Dupin et du Bouchet sont déployés des dispositifs d'écriture qui, tout en convoquant l'iconographie et les matériaux du peintre ou en tentant de retrouver la signification de son acte, s'attachent à cerner les échos sensibles ou imaginaires éveillés par ses œuvres. Parmi les principales procédures verbales utilisées, l'« image » et le « collage » requièrent plus particulièrement l'attention. Placée au fondement de la poésie par Breton et les surréalistes, l'image était censée pour eux mettre en continuité les espaces hétérogènes de la peinture et du langage verbal en les faisant communiquer par le truchement de l'imaginaire. C'était consentir à l'analogie un privilège que Ponge lui contestera en mettant l'accent sur la « différence significative » et en recentrant l'attention sur la spécificité des modes de fonctionnement textuel et pictural. Quant au collage, il affecte non plus le plan de l'« élocution », mais celui de la « disposition » : verbalement, il est caractérisé par les ruptures et les discontinuités qu'induisent, ensemble ou séparément, l'insertion dans un texte de fragments hétérogènes (citations, emprunts) et la suppression des liens logiques qui explicitent les associations ; les « poèmes-conversations » des *Calligrammes* d'Apollinaire ont ainsi pu être rapprochés du « simultanéisme pictural ». Rapportée explicitement ou non aux contiguïtés et aux solutions de continuité de l'espace pictural, la fragmentation constituera l'une des caractéristiques majeures de la poésie du XX[e] siècle. Mais le collage verbal peut être manifesté visuellement, ce qui le rapproche d'autant plus de son homologue pictural : il joue sur l'aspect plastique du texte imprimé, sa mise en page et sa typographie, recoupant ainsi un troisième type de procédure.

Après la publication d'*Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé (1897), on ne compte plus les réalisations qui donnent consistance à un texte visuel en mettant à contribution le jeu sur les caractères (extension des oppositions romains/italiques, bas de casse/capitales, variations sur les corps et les polices, emploi de la couleur...), les espacements, l'orientation des lignes sur la page et les différents types d'encadrements. Le poète était désormais fondé à s'écrier *Et moi aussi je suis peintre !*, titre prévu par Apollinaire en 1914 pour un recueil de ses « idéogrammes lyriques » et qui, dans l'œuvre parue quatre ans plus tard, s'applique d'abord à ses calligrammes figuratifs. Ces recherches typographiques, pour lesquelles est revendiquée la caution du cubisme ou celle du futurisme, sont présentes chez un Cocteau (*Le Cap de Bonne-Espérance* [1919]) ou un Reverdy : bien qu'il récusât la notion de « poésie cubiste », associée à ses travaux, ainsi qu'à ceux d'Apollinaire (qui préférait parler d'« orphisme » et invoquer l'« Esprit nouveau »), Salmon et Jacob, certaines de ses initiatives – les poèmes carrés de ses deux recueils de 1916, *Quelques poèmes* et *La Lucarne ovale*, le décrochement des vers en créneau dans *Ardoises du toit* (1918), mis à l'essai dans son « roman poétique », *Le Voleur de Talan* (1917) – n'en ont pas moins été rendues possibles par la leçon des peintres. Dada, le surréalisme, puis, après la guerre, le lettrisme, la poésie concrète et spatialiste poursuivront dans cette voie. Dans les années 1960, des écrivains comme Butor (à partir de sa *Description de San Marco* [1963]) ou Maurice Roche (dès son premier livre, *Compact* [1966]) introduiront ces recherches dans le domaine de la prose, ruinant par là même les protocoles qui règlent la typologie des genres ou la conception du livre.

LE TEXTE ET L'IMAGE

L'attention que des écrivains du XXe siècle ont portée à l'art de leur temps ou du passé, les réseaux formés par leurs liens amicaux avec des peintres et relayés par les galeries, les revues, les maisons d'édition ont suscité nombre de réalisations où l'image et le texte sont coprésents. Ces travaux à deux dimensions assignent à l'image *in praesentia* d'autres fonctions que celle, purement testimoniale et probatoire, qu'elle remplit dans le discours des spécialistes ou même dans les textes critiques ou historiques dus à des écrivains (ainsi, dans les recueils d'écrits sur l'art de Claudel, Breton, ou Dupin, qui comprennent des reproductions photographiques des œuvres commentées), où il est rare qu'elle fasse l'objet d'une utilisation aussi concertée que chez Malraux. Deux possibilités se présentent (on laissera de côté celle qui consiste dans l'illustration par l'artiste d'un texte plus ou moins ancien, comme le *Parallèlement* de Verlaine interprété plastiquement par Bonnard [1900] ou les *Métamorphoses* d'Ovide par Picasso [1931]). La première fait de l'écrivain et du peintre des « alliés substantiels » (Char), non tant seulement en raison de la part qu'ils prennent à une tâche collective tout en ayant souci de ce qui revient à l'autre, que de leur appartenance à un univers esthétique commun. Le cinéma et les arts de la scène ont pu capter à leur profit ces associations où le verbal et le plastique agissent réciproquement l'un sur l'autre, mais celles-ci se sont surtout exercées sur l'objet qui, dans notre culture (à la différence de ce qui se passe, par exemple, en Extrême-Orient), constitue en propre le lieu de l'écrivain, le texte écrit, donc, sous les espèces soit du manuscrit (un certain nombre de manuscrits de Char ont été enluminés par des peintres), soit du livre. Les livres issus de cette collaboration recourent aux différents procédés de la gravure (bois gravé, burin, eau-forte, aquatinte, lithographie, pointe-sèche), l'intervention du peintre ne se limitant pas aux illustrations en pleine page ou en frontispice, mais affectant l'organisation typographique du texte (vignettes, culs-de-lampe, bandeaux, lettrines, fleurons). Si les premiers ouvrages publiés par Kahnweiler ne remettent pas fondamentalement en cause les dispositifs bibliophiliques reçus du siècle précédent, seul changeant le style plastique de l'illustration (voir les gravures de Derain pour *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire [1909] et pour *Les Œuvres burlesques et mystiques de saint Matorel* de Jacob [1912], celles de Dufy pour *Le Bestiaire* d'Apollinaire [1911]), il suffit de considérer *La Prose du Transsibérien*, de Cendrars et Sonia Delaunay (1913), bande verticale longue de deux mètres et en forme de dépliant, pour prendre la mesure de l'inventivité formelle dont ces travaux communs sont susceptibles.

La seconde possibilité réside dans l'exploitation par l'écrivain d'œuvres plastiques, plus ou moins récentes, qui préexistent à son texte. Exemplaires de cette démarche sont les proses de Breton sur les *Constellations* de Miró (1959), fictions « parallèles » à une série de gouaches peintes entre 1940 et 1941, ou le livre de Simon, *Orion aveugle* (1970), dans lequel est exhibé le matériel visuel (Rauschenberg, Arman, Picasso, Brassaï, Dubuffet, Warhol) mobilisé par la préparation de son texte et par celle de la fiction contemporaine des *Corps conducteurs* (1971). L'image

assume donc ici la fonction de générateur textuel que lui impartissent, d'autre part, les livres « aveugles », c'est-à-dire ceux dans lesquels l'image n'est pas matériellement présente. On remarquera toutefois que beaucoup de textes ainsi engendrés ont été réédités sans les images qui les jouxtaient lors de leur première publication (laquelle est, la plupart du temps, d'ordre confidentiel), soit parce que l'auteur ou l'éditeur considèrent que le texte reste lisible sans elles et se suffit à lui-même – ainsi des *Femmes* de Simon (1966) sur vingt-trois œuvres de Miró exécutées entre 1959 et 1960, texte republié en 1983 sous le titre *La Chevelure de Bérénice*, ou des différents recueils d'*Illustrations* de Butor, dont la plupart des textes qui les composent ont d'abord été publiés dans des catalogues d'exposition illustrés –, soit parce que le texte a changé en quelque sorte de catégorie : le « Générique » de *Leçon de choses* de Simon (1975) devait accompagner une édition chez Maeght des *Placards* d'Alechinsky et le premier chapitre de *La Belle Captive* de Robbe-Grillet (1976), ouvrage construit à partir de reproductions de tableaux de Magritte, forme le dernier chapitre, la coda exceptée, de *Topologie d'une cité fantôme* (1975), récit qui reprend également *Construction d'un temple en ruines à la déesse Vanadé*, réalisé la même année en collaboration avec André Delvaux.

ÉCRIVAINS-PEINTRES

Des travaux du peintre, ceux de l'écrivain sont séparés par tout ce à quoi, dans son ordre propre, il lui faut se soumettre. Cependant, sur son versant physique, l'acte de l'écriture recourt à des matériaux, des substances et des instruments qui le font communiquer avec l'acte du peintre : le support de papier se fait plan subjectile. l'encre et la plume libèrent d'autres tracés que ceux des lettres. Ce dévoiement, ce déploiement non-langagier de l'inscription graphique, fait lever à proximité du texte des schémas, des plans, mais aussi des croquis, où la pensée se cherche et se formule selon d'autres modalités que celles du langage articulé. Les manuscrits en sont le lieu privilégié (brouillons de poèmes de Jacob, *Cahiers* de Valéry, *Journaux* de Queneau), l'aspect parfois très visuel de l'avant-texte témoignant d'une gestion quasiment picturale de l'espace d'écriture (comme dans le « plan de montage » pour *La Route des Flandres* de Simon [1960]). Sans s'éloigner de son texte, l'écrivain donnera libre cours à une invention plus méditée, comparable à celle qu'il attend habituellement du peintre : Char enlumine ses propres manuscrits ; Jacob, en 1943, orne un exemplaire de son *Cornet à dès*.

Enfin, le travail plastique de l'écrivain peut s'émanciper du texte – matériellement du moins, s'il est vrai qu'il ne fait qu'en rejouer, autrement, les figures obsessionnelles ou le geste instaurateur, quelquefois au plus près de la trace écrite et des codes graphiques (« alphabets » de Michaux, « logogrammes » de Dotremont) : ou bien il constituera une activité menée en parallèle à l'œuvre littéraire, de manière régulière (chez Cocteau, chez Michaux dès 1926-1927, chez Klossowski jusque dans les années 1970, ou encore chez Dotremont, Ghérasim Luca) ou sporadique (chez Apollinaire, Breton, Desnos, Artaud, Char, Queneau) ; ou bien il sera adopté à titre d'alternative exclusive pour une période limitée (durant trois ou quatre ans chez

des Forêts) ou de façon définitive (à partir des années 1970 chez Klossowski, cette rupture ayant coïncidé avec l'emploi de la couleur). Si cette « duplicité » est pratiquement inconnue des siècles classiques, elle est encore exceptionnelle au XIX[e] siècle, où seuls des peintres-écrivains comme Fromentin sont en mesure de l'assumer, tandis qu'elle reste relativement secrète chez des écrivains comme Gautier, Hugo ou Jules de Goncourt : ce n'est qu'au XX[e] siècle qu'elle sera reconnue comme une aptitude commune à beaucoup d'écrivains (certains d'entre eux, comme Simon, ayant commencé par la peinture), sa publicité étant assurée par les expositions collectives – pour les « cadavres exquis » surréalistes ou les collages et autres « poèmes-objets » que Breton réalise dans les années 1930 – ou par les expositions individuelles : Artaud expose ses dessins et portraits l'année même où il publie son texte sur Van Gogh (1947), Michaud expose à partir de 1937, Klossowski à partir de 1967, des Forêts entre 1971 et 1979.

BIBLIOGRAPHIE

En l'absence de synthèse portant sur l'ensemble des questions évoquées ici, on renverra aux ouvrages suivants :

CHAPON F., *Le Peintre et le Livre. L'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987 (nombreuses références bibliographiques).

DELAVEAU Ph. (éd.), *Écrire la peinture*, Actes du colloque (1987, Institut français du Royaume-Uni, King's College), s. l., Éditions Universitaires, 1991 (comprend notamment des études sur Proust, Claudel, Gide, Éluard, Breton, Aragon, Suarès, Malraux, Char, Frénaud, Tournier).

MOURIER-CASILE P., Moncond'huy D. (éds), *L'Image génératrice de textes de fiction*, Actes du colloque (7-19 mars 1994, Université de Poitiers), *La Licorne*, 35, 1995 (comprend notamment des études sur Klossowski, Hardellet, Tournier, Reverdy, Breton, Quignard, Perec, Simon).

ROUDAUT J., *Une ombre au tableau. Littérature et peinture*, Chavagne, Ubacs, 1988.

VOUILLOUX B., *La Peinture dans le texte. XVIII[e]-XX[e] siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1995.

La musique et les lettres au XIX[e] siècle

Christian GOUBAULT

L'union libre des arts est souhaitée par les romantiques. Les musiciens ont le sentiment d'être des écrivains et ces derniers se sentent musiciens. Berlioz recherche les effets de la littérature. Pour lui, la musique est un langage poétique et dramatique plus apte, peut-être, que la poésie et le drame à atteindre les profondeurs, même

les plus obscures, de l'être. Reconnu par Baudelaire comme le promoteur du drame idéal, Wagner imprime sa marque puissante sur la littérature et la musique françaises de la seconde moitié du XIX[e] siècle. De *Faust* (Gounod, 1859) à *L'Étranger* (Vincent d'Indy, 1901), presque toutes les œuvres lyriques sont mesurées à l'aune du wagnérisme. Accablé par cette dramaturgie et par l'écrasement du poème dans la musique, Debussy s'oppose à cette domination. Il conçoit une forme dramatique différente où la musique « commence là où la parole est impuissante à exprimer ». Dans le même temps, l'opéra s'intéresse aux grands textes de la littérature ou aux petites gens d'un art social, tandis que la mélodie française s'éloigne autant de la romance que du *Lied* allemand. L'alliance subtile du poème et de la musique s'opère de Gounod à Fauré et Debussy, autour de Lamartine, Hugo, Verlaine ou Mallarmé.

Mais d'autres emprises scandent les phases de ce siècle fécond et confus : celle, au caractère traditionnel, de l'italianisme (Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi), ainsi que celle du « Grand Opéra » introduite par le librettiste Eugène Scribe à l'usage de Meyerbeer, Auber ou Halévy.

LES ITALIENS ET LE RÈGNE DE SCRIBE

Quelques semaines après la proclamation de l'Empire (mai 1804), l'art gaélique mis à la mode par Mme de Staël, Marie-Joseph Chénier, Baour-Lormian, fait son entrée sur la scène de l'Académie de musique avec la représentation, le 10 juillet, d'*Ossian ou les Bardes* de Jean-François Lesueur, sur un poème de Dercy et J.-M. Deschamps. De son côté, l'Opéra-Comique donne, le 17 mai 1806, la première d'un ouvrage de Méhul, *Uthal*, également extrait d'Ossian. Le romantisme musical européen est influencé par les brumes du Nord et par le romantisme littéraire britannique. Après Ossian/Macpherson, les poèmes épiques de Walter Scott inspirent les musiciens : *The Lady of the lake* chez Rossini (*La Donna del lago*, 1819), Boïeldieu (*La Dame blanche*, 1825) ou Schubert (sept *Lieder*, 1826), *The Bride of Lamermoor* chez Donizetti, *Old Mortality* chez Bellini (*I Puritani*, 1835).

Napoléon apprécie l'opéra de Lesueur, mais montre son vif attachement à la musique italienne. En 1801, il a fait venir Giovanni Paesiello à Paris. Dès 1807, Ferdinand Paër est directeur de la Musique impériale ; à la tête du Théâtre-Italien, il rend hommage à l'opéra-comique français en composant *Le Maître de chapelle* (1821) d'après la comédie d'Alexandre Duval, *Le Souper imprévu*. Rien n'égale cependant le triomphe, le 15 décembre 1807, de *La Vestale* de Gaspare Spontini, tragédie lyrique admirée par Berlioz : « Il y a là des palpitations, des cris, des étreintes éperdues. [...] C'est l'amour italien dans sa grandeur furieuse et ses volcaniques ardeurs. » Seul *Joseph* de Méhul, dont le succès, quelques mois plus tôt (17 février 1807), fut moins populaire en raison de son sujet biblique, peut disputer les lauriers de *La Vestale*.

Après ce premier livret pour Spontini, inspiré de Voltaire et de Dubois-Fontanelle, Étienne de Jouy réalise avec Esménard, pour Spontini encore, celui de *Fernand Cortez*, dont le sujet avait été proposé par Napoléon lui-même (28 novembre 1809), pour Chérubini celui des *Abencérages* (6 avril 1813), et surtout ceux de deux opéras

de Rossini : *Moïse et Pharaon* (seconde version, avec L. Balocchi) et *Guillaume Tell* (avec Hippolyte Bis, d'après Schiller). Cette vogue des Italiens stimule les énergies, avive les rivalités pour capter les faveurs du public. Wagner constate qu'à Paris l'opéra semble plus italien que français, mais il exalte le « romantisme symbolique » des opéras-comiques de Boïeldieu, de *Jean de Paris* inaugurant le style « troubadour » (4 avril 1812) à *La Dame blanche* dont le succès ne s'est pas démenti de tout le siècle (1 675 représentations à l'Opéra-Comique de 1825 à 1914).

Stendhal est un des plus chauds partisans de la musique italienne. Sa *Vie de Rossini* paraît en 1823, au moment où le maestro se rend à Paris et prend la tête du Théâtre-Italien. Cette *Vie* n'est plus le plagiat de 1814 sur les vies de Haydn, Mozart et Métastase présentées sous la forme de « Lettres écrites de Vienne », mais un tableau enlevé du monde de l'Opéra, avec des réflexions admiratives sur les œuvres de Rossini, des réparties spirituelles comme celle saluant la première à Paris de *L'Italienne à Alger* (1er février 1817) : « Nos graves littérateurs des *Débats* ont trouvé l'action de la pièce folle, sans voir, les pauvres gens, que si elle n'était pas folle, elle ne conviendrait plus à ce genre de musique, qui n'est elle-même qu'une folie organisée et complète. »

Célèbre avec *Tancredi* et la grandiose *Semiramide*, dont les textes sont tirés des tragédies de Voltaire, et avec *Le Barbier de Séville* d'après Beaumarchais, Rossini – dont la musique devient le point de ralliement des Modernes – triomphe de nouveau avec trois ouvrages « français », mais démarqués de leurs modèles italiens : *Mahomet II ou le Siège de Corinthe* d'après *Maometto Secondo* (livret d'Alexandre Soumet et L. Balocchi, 9 octobre 1826), un des premiers opéras historiques à grand spectacle, exaltant en outre la nation grecque en lutte pour son indépendance ; *Moïse et Pharaon* déjà cité, d'après *Mosè in Egitto* (26 mars 1827) ; et *Le Comte Ory* qui reprend des éléments du *Viaggio a Reims* (livret de Scribe et Charles Delestre-Poirson, 20 août 1828).

Avec *Guillaume Tell* (3 août 1829), Rossini offre au public parisien une composition originale – sur un livret français qui décolore malheureusement le drame de Schiller – alliant le raffinement, la vocalité de l'opéra italien et la splendeur scénique, avec ballet et chœurs, spécifiquement française. La partition est louée par Berlioz, qui n'aimait pas l'art de Rossini, antithèse à ses yeux de celui de Gluck ou de Spontini.

Les écrivains glorifient les œuvres du maestro, s'intéressent au théâtre lyrique et à la danse. Bien qu'il ait renoncé en intention à sa loge à l'Opéra ou aux Bouffons, Balzac se rend dans ces lieux presque tous les soirs. Il est l'un des « tigres » de la « loge infernale » de l'Opéra. Théophile Gautier réunit en volume des chroniques musicales (*Les Beautés de l'Opéra*, en collaboration avec Jules Janin et Philarète Chasles, 1845), rédige des arguments de ballets avec Vernoy de Saint-Georges et Corally (*Giselle ou les Willis*, musique d'Adolphe Adam, 1841 ; *La Péri*, musique de Burgmuller, 1843). L'héroïne de *Consuelo* (1842-1844), de George Sand, est une *prima donna* issue du peuple vénitien, portrait à peine voilé de son amie Pauline Viardot née Garcia, tout comme celui du prince Karol, dans *Lucrezia Floriani* (1846), est fait à la ressemblance de Chopin dont la romancière stigmatise les défauts. Dans *Les*

Maîtres sonneurs (1843), Sand met en scène l'artiste-musicien populaire Joset, condamné à vivre en marge du peuple.

Avec *Massimilla Doni* (1839), Balzac se livre à une véritable analyse musicale de *Moïse en Égypte* de Rossini, avec des aspects techniques (« Moïse attaque le thème en *sol* mineur, et termine par une cadence en *si* bémol ») et de larges aperçus sur l'histoire du langage musical – éléments déjà exploités dans *Gambara* (1837), réflexion sur la composition musicale à propos des mésaventures d'un artiste persuadé que les sons affectent les « touches intérieures » de l'homme, « centres nerveux d'où s'élancent nos sensations et nos idées » ! Cette vision de la musique comme art suprême annonce Baudelaire, la « magie suggestive » de l'art pur, « contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même » *(L'Art romantique).*

La retraite de Rossini après 1829 facilite les succès parisiens de Bellini et de Donizetti. Sur des canevas d'origine française, Bellini compose *La Straniera* (d'après *L'Étrangère* d'Arlincourt, 1829), *La Somnambule* (livret de Scribe), la même année (1831) que *Norma* (d'après la tragédie d'Alexandre Soumet), enfin *Les Puritains* (d'après *Têtes rondes et cavaliers* d'Ancelot et Saintine), son œuvre ultime qui triomphe aux Italiens le 24 janvier 1835.

Les scènes de folie sont une des composantes du spectacle romantique. Giselle perd l'esprit et meurt à la fin du premier acte du ballet de Gautier et Adam. La puritaine Elvira sombre dans la démence, tout comme Lucie à l'acte III de *Lucia de Lamermoor,* l'opéra le plus célèbre de Donizetti, qui sert de cadre au chapitre XV de la seconde partie de *Madame Bovary.* (Maupassant suit les traces de son aîné dans *Fort comme la mort,* où le peintre Bertin et Annette assistent à une représentation du *Faust* de Gounod, renforçant par là l'aspiration à l'éternelle jeunesse qui est au cœur même du roman.)

Donizetti impose à son librettiste Felice Romani le choix du drame de Hugo pour le livret de *Lucrezia Borgia* (1833), réalisant un opéra romantique nocturne, « gothique » et macabre. Hugo tire lui-même un livret de *Notre-Dame de Paris,* mis en musique par Louise Bertin sous le titre de *La Esmeralda* (Opéra, 14 novembre 1836). Ses drames (*Hernani, Le Roi s'amuse*) attirent également Verdi.

Dès avant 1830 des partitions nouvelles naissent autour de celles de Rossini. La manière de nouer et de dénouer les fils d'une intrigue dans une aura fantastique entretient la réputation d'Eugène Scribe, librettiste obligé de l'opéra romantique : Auber (trente-sept œuvres), Bellini, Donizetti, Halévy (*La Juive,* 23 février 1835), Meyerbeer, Verdi. La collaboration entre l'illustre dramaturge et les compositeurs est parfois orageuse. Auber et Meyerbeer dictent à Scribe les syllabes et les mots à versifier qui conviendraient aux fioritures de leur musique. Verdi exprime son mécontentement à propos du cinquième acte des *Vêpres siciliennes* (d'après la tragédie de Delavigne), dont les vers sont trop difficiles à chanter.

La Muette de Portici d'Auber (29 février 1828) introduit sur scène des effets spectaculaires (éruption du Vésuve). Une de ses représentations bruxelloises, le 25 août 1830, donne le signal de l'insurrection belge. *Robert le Diable,* de Meyerbeer, est acclamé à Paris le 21 novembre 1831. Ce « grand opéra » est enrichi de procédés littéraires par Scribe et Germain Delavigne (frère du dramaturge), qui multiplient

les péripéties dramatiques contrastées (conflits, rebondissements, coups de théâtre, alternance du macabre et du fantastique), illustrant la lutte éternelle du Bien et du Mal, faisant de la scène lyrique « le temple de l'illusion et du miracle » selon Balzac qui, dans *Gambara*, analyse les merveilles de « cet immense drame musical [...] auquel il manque peu de chose pour rivaliser avec le *Don Juan* de Mozart. *Don Juan* est au-dessus de la perfection, je l'accorde ; *Robert le Diable* représente des idées [...] ».

Après une longue attente, le deuxième opéra « français » de Meyerbeer, *Les Huguenots*, voit les feux de la rampe le 29 février 1836. Scribe et Émile Deschamps s'inspirent de la *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée (1829), précédemment déjà utilisée par Hérold (*Le Pré-aux-Clercs*, Opéra-Comique, 15 décembre 1832). Amalgamant adroitement les styles italien, allemand et français, flattant les goûts de l'époque, l'ouvrage est vite considéré comme le chef-d'œuvre de Meyerbeer, loué par Berlioz pour son orchestration, par Wagner, par Gautier, par Janin – plongé dans le ravissement par les trois chœurs de l'acte III.

Les événements de 1848 interfèrent avec la représentation tardive du *Prophète* (16 avril 1849, livret de Scribe d'après Voltaire). Gautier y rencontre « des situations qu'on pourrait croire taillées dans la prose des journaux communistes ». Enfin, dans un recueillement total, la salle Le Peletier accueille, le 28 avril 1865, l'opéra posthume *L'Africaine*, qui résume en une marqueterie l'art du compositeur et celui du librettiste ; mais le temps du spectaculaire semble passé.

BERLIOZ ET LA MUSIQUE « LITTÉRAIRE »

Enfermé dans sa solitude égoïste, Hector Berlioz semble constituer une exception au sein de son époque, bien qu'il soit l'incarnation même du romantisme avec Hugo et Delacroix (la « Trinité », selon Théophile Gautier). Victime de ce mal de l'isolement qui déconcertait Wagner (« C'est avant tout cet isolement qui est le principe de son évolution intellectuelle »), le compositeur est imprégné de littérature. Les textes de Shakespeare, Goethe ou Virgile dont il se pénètre le conduisent à mettre en scène sa propre biographie d'artiste romantique : « [...] le *Spectacle* dont Berlioz a rêvé en permanence est un spectacle de lui-même projeté dans l'imaginaire – dimension future absolue nourrie d'un passé exceptionnel aboli » (Pierre Boulez).

Est-il d'abord un écrivain et un dramaturge, ensuite un musicien, ou bien est-il cela à la fois ? Wagner pense que « si un *musicien* se sert du *poète*, c'est bien Berlioz, et son malheur est qu'il accommode toujours ce poète à sa fantaisie musicale ». Plus tard, Debussy se montre davantage péremptoire : « [Berlioz] n'est pas du tout musicien ; il donne l'illusion de la musique avec des procédés empruntés à la littérature et à la peinture. » Valéry réunit Berlioz et Wagner qui ont recherché et superbement obtenu les effets de la littérature. La révolution berliozienne pourrait se situer à la convergence de ces domaines, comme le souligne Pierre Citron : « Berlioz pense en poète et crée en musicien. »

Ce concept conduit à des contradictions, à des ambiguïtés que la « symphonie dramatique » *Roméo et Juliette* reflète par sa forme hybride et ses éléments composites.

Paul Dukas estime que, dans cette partition, la voix ne répond ni à une nécessité musicale, ni à des impératifs dramatiques ; elle ne fait que justifier le commentaire purement symphonique de la tragédie de Shakespeare. Autre paradoxe avec l'« opéra de concert » de *La Damnation de Faust*, dont la représentation ne s'impose pas, tout en étant possible. L'*Épisode de la vie d'un artiste* – constitué de deux parties qui doivent être jouées l'une après l'autre selon les vœux du compositeur : la *Symphonie fantastique* et le « mélologue » ou « monodrame lyrique » *Lélio ou le Retour à la vie* – ne résout pas non plus le problème des rapports de la littérature et de la musique. Dans la *Fantastique*, le texte littéraire est hors de la musique ; il se présente comme un programme distribué au public, expression d'états d'âme et d'hallucinations (« Rêveries et passions ») plutôt que narration ou description. Dans le monodrame, l'orchestre est dissimulé ; l'acteur est placé sur l'avant-scène, récitant des textes imités de Shakespeare et de Goethe, avec des réminiscences hugoliennes.

Demeure le versant proprement littéraire de l'œuvre de Berlioz. « Ses *Mémoires* tout entiers sont un des plus beaux livres qui aient jamais été écrits par un artiste », assure Romain Rolland. Berlioz est un excellent prosateur, ce que confirment ses critiques ou encore les écrits rassemblés dans les *Grotesques de la musique*, *À travers chants*, *Les Soirées de l'orchestre*, où se trouvent d'étonnantes nouvelles comme « Le suicide par enthousiasme » et « Euphonia ou la ville musicale ». En revanche, la versification par le musicien de *La Damnation de Faust* et des *Troyens* ne fait pas l'unanimité.

Un genre musico-littéraire connaît une fortune européenne : le poème symphonique, qui restitue musicalement un climat poétique ou qui suit les péripéties d'un texte. Par la musique à programme de la *Symphonie fantastique* et de *Harold en Italie*, Berlioz en est le précurseur, et Liszt l'initiateur, avec treize ouvrages dont deux ont été suscités par des poèmes de Hugo : *Ce qu'on entend sur la montagne* (1849-1850) et *Mazeppa* (conçu également comme « Étude d'exécution transcendante » pour piano), auxquels s'ajoute *Après une lecture de Dante*, pour clavier. Le plus célèbre des poèmes symphoniques de Liszt, *Les Préludes* (1853), doit autant au Marseillais Joseph Autran qu'à Lamartine. À l'exception de la *Danse macabre*, tirée d'un poème de J. Lahor [H. Cazalis], Saint-Saëns est surtout inspiré par la mythologie *(Le Rouet d'Omphale, Phaéton, La Jeunesse d'Hercule)*. Les trois poèmes de César Franck font appel à Leconte de Lisle *(Les Éolides)*, Bürger *(Le Chasseur maudit)* et Hugo *(Les Djinns)*. Les écrivains allemands font éclore des œuvres souvent importantes de Duparc (*Lénore*, d'après Bürger), d'Indy (*Wallenstein*, d'après Schiller), Dukas (*L'Apprenti Sorcier*, d'après Goethe).

La question de la musique narrative ou descriptive, née du romantisme, est débattue. Fétis est formellement opposé aux « programmes », jugeant que leur confection relève d'une idée rétrécie de la destination de la musique ; cet art n'agit sur la sensibilité que « parce qu'il est essentiellement vague et indéterminé » (*Revue musicale*, 1er février 1836). Connu dans sa traduction française de 1877 (révisée en 1893), l'essai de Hanslick *Du beau dans la musique* (1854) expose une théorie « formaliste » selon laquelle la musique ne contient que des formes sonores en mouvement. Les arguments du critique viennois sont réfutés notamment par Dukas, qui ne conçoit pas un monde de l'abstraction en matière d'art.

Au milieu du siècle, la transformation de grands textes littéraires en livrets d'opéra jouit de la faveur des musiciens. Berlioz montre la voie avec *La Damnation de Faust*, tirée de la traduction du *Faust* de Goethe par Nerval (création en concert, 6 décembre 1846), et *Les Troyens*, imités de l'*Énéide* de Virgile (1856-1863). Le résultat risque cependant de ne pas être conforme à l'original : textes tronqués, modification de l'action, changement de noms. Le *libretto* est souvent réducteur, mais il a le mérite de mettre ces grands textes à la portée d'un public large. Si les situations sont aisément perceptibles, si la musique est franche, l'opéra peut devenir vite populaire, voire familier.

Faust de Gounod, d'après le premier *Faust* de Goethe (19 mars 1859), est l'archétype de ce renouvellement. L'époque de Scribe est révolue ; place à celle des librettistes duettistes Jules Barbier et Michel Carré, pourvoyeurs de Gounod, d'Ambroise Thomas, de Victor Massé *(Les Noces de Jeannette)* ou d'Offenbach *(Les Contes d'Hoffmann)*. Après *Faust*, Gounod donne, avec plus ou moins de réussite, *Philémon et Baucis*, d'après La Fontaine imitant Ovide (18 février 1860), *La Reine de Saba*, d'après la version nervalienne des récits bibliques (28 février 1862), *Roméo et Juliette* d'après Shakespeare (27 avril 1867), enfin *Polyeucte* (7 octobre 1878), tiré de la tragédie de Corneille qui avait déjà inspiré en 1840 *Les Martyrs* de Scribe et Donizetti. En Italie, à la même époque, Verdi éprouve de l'enthousiasme pour les drames de Shakespeare, de Schiller, d'Hugo (*Ernani*, 1844 ; *Rigoletto*, d'après *Le Roi s'amuse*, 1851). Sur les traces de Gounod, Ambroise Thomas évolue dans le genre noble. Il obtient une gloire européenne avec *Mignon*, encore d'après Goethe (17 novembre 1866), un *Hamlet* dont le dénouement est différent de celui de Shakespeare (9 mars 1868), et *Françoise de Rimini* d'après Dante (14 avril 1882).

À la mode sous Napoléon 1er, la romance est toujours en vogue au début du second Empire. Le sentimentalisme d'*À la grâce de Dieu* vaut à Loïsa Puget un immense succès, confirmé par les élans romantiques ou le mol bercement de *Ne quittez jamais votre mère*, *Si j'étais la brise du soir*, ou *Le Rhin allemand* (1841), barcarolle sur le poème de Musset – également mis en musique par Félicien David avec une martiale banalité. Dans sa jeunesse, la future Mme Bovary chantait des romances où « il n'était question que de petits anges aux ailes d'or, de madones, de lagunes, de gondoliers, pacifiques compositions qui lui laissaient entrevoir, à travers la niaiserie du style et les imprudences de la note, l'attirante fantasmagorie des réalités sentimentales ». À Yonville elle interprète, « à ravir » selon Homais, *À mon ange gardien*, de la prolifique Pauline Duchambge qui trouve dans les poésies de Marceline Desbordes-Valmore « les airs les plus agréables, les plus chers au cœur et les mieux assortis » (Sainte-Beuve). La romance devient une véritable industrie : Plantade en publie vingt et un recueils.

Par le choix de meilleurs textes bénéficiant d'une musique plus élaborée, la mélodie se dégage progressivement de la romance. D'après Saint-Saëns, Louis Niedermeyer est le premier à briser « le moule de l'antique et fade romance française », notamment avec *Le Lac*, de Lamartine. Le musicien triomphe dans les salons grâce à ses évocations musicales tourmentées des poèmes non seulement de Lamartine *(L'Automne, L'Isolement, La Voix humaine)*, mais aussi de Hugo (*La Mer*, des *Voix intérieures*, ou *L'Océan [« Oceano nox »]*). Les poètes ne semblent pas toujours appré-

cier cette alliance. Pour Lamartine, musique et poème se nuisent en s'associant : « La musique porte en elle son sentiment, de beaux vers portent en eux leur mélodie ». Hippolyte Monpou joue et chante lui-même ses mélodies – en fait des romances – écrites sur des poésies de Hugo *(Gastilbelza, Les Deux Archers, Sara la baigneuse)* et de Musset *(Avez-vous dans Barcelone, L'Andalouse).* Gautier a laissé une évocation pittoresque de cette personnalité romantique : « [...] quand il s'asseyait au piano, l'œil en feu, la moustache hérissée, il se formait autour de lui un cercle de respectueuse terreur. »

Chez Berlioz, les deux genres coexistent. Il est le premier à offrir à l'art musical français un cycle de six mélodies, d'une qualité nouvelle dans ce domaine : *Nuits d'été* (1838-1841), extraites du recueil de son ami Théophile Gautier *La Comédie de la Mort.* Le texte de la troisième mélodie, « Sur les lagunes » (« Ma belle amie est morte ») a inspiré également Gounod et Fauré.

Le choix des poèmes des mélodies de Gounod est vaste. À côté de réussites sur des poésies de Lamartine *(Le Soir, Le Vallon, Solitude),* de Musset (*Venise*) ou de Hugo *(Sérénade),* sur des textes anciens – redécouverte romantique du passé – d'Antoine de Baïf *(Ô ma belle rebelle),* de Ronsard *(Heureux sera le jour),* de La Fontaine *(Les Deux Pigeons)* ou de Racine *(D'un cœur qui t'aime),* les vers de Legouvé, Veuillot, Boyer, P. Barbier n'inspirent guère le compositeur, bien que ceux d'Émile Augier le conduisent à des trouvailles musicales heureuses *(À une jeune fille, Départ)* – preuve que l'on peut écrire d'excellente musique sur de médiocres poèmes *(et vice-versa).* C'est encore le cas d'Henri Duparc avec les poésies de J. Lahor *(Extase, Sérénade florentine),* G. Marc *(Sérénade),* A. Silvestre, à la mode dans les années 1870-1880. Les musiciens sacrifient également à l'orientalisme, à l'exotisme : *La Captive* (Hugo/Berlioz), *Medjé* (Gounod), *Le Bédouin* et *Le Désert* (Félicien David), *Adieux de l'hôtesse arabe* (Hugo/Bizet), *Djamileh* (Musset/Bizet), *Mélodies persanes* et la « Bacchanale » de *Samson et Dalila* (Saint-Saëns) – ainsi que les ballets : *La Péri* de Gautier, déjà citée, ou *Namouna* de Bury, Nuitter et Petipa, sur une musique de Lalo, d'après Musset.

À côté de la « littérature sévère et soignée » (Baudelaire), les chansonniers populaires suscitent l'intérêt des compositeurs romantiques. Deux poèmes de Béranger sont mis en musique par Liszt : *Le Vieux Vagabond* et *Le Juif errant.* Gounod reprend ce dernier texte, auquel s'ajoutent *Mon habit,* et l'aubade *Les Champs* précédemment exploitée par Berlioz. Celui-ci salue en Darcier, à l'Estaminet lyrique, en 1848, un chanteur populaire bouleversant. Darcier interprète notamment des chansons de Pierre Dupont dont les petits « drames lyriques » *(Les Bœufs, Le Chant des ouvriers, Le Pain, La Vigne)* sont loués par Baudelaire dans sa Notice pour l'édition des *Chants et chansons* (1851, repris dans *L'Art romantique*) : Dupont invente des mélodies simples, « d'un caractère franc et libre », qui complètent admirablement les poèmes.

L'OBSESSION WAGNÉRIENNE

L'écrasante personnalité de Wagner s'impose et bouleverse le paysage artistique de la seconde moitié du XIXe siècle. « Le grand Allemand oriente les esprits » (Mallarmé). Les symbolistes saluent « le dieu Richard Wagner », auquel est consacrée

une immense littérature (Schuré, Mendès, Servières, Péladan, Lichtenberger...). Avant les autres, en 1850 (dans *La Presse* du 19 septembre), Nerval rend compte avec sympathie de la première de *Lohengrin* à Weimar. Les remarques de Théophile Gautier sur *Tannhäuser* vu à Wiesbaden (*Le Moniteur universel*, 29 septembre 1857) sont restrictives : rien de véritablement romantique, système dramatique contestable. Les trois concerts parisiens de 1860 et les représentations de *Tannhäuser* à l'Opéra (mars 1861) trouvent des défenseurs obstinés en Champfleury (« Si vous êtes attaqué, je mets ma plume à votre service ») et en Baudelaire (« Il semble que cette musique était *la mienne* »). L'art wagnérien agit sur eux comme une révélation. Nombreux sont, à différents degrés, les autres écrivains partisans de Wagner : Banville, Villiers de l'Isle-Adam, Céard, Janin, Catulle Mendès et Judith Gautier, Édouard Dujardin, Verlaine, Mallarmé qui ne cesse de s'interroger sur les rapports entre la musique et les lettres (« la face alternative de l'Idée »)... Mais Mallarmé est réservé au sujet du drame wagnérien qui subordonne le poème à la musique. Il lui oppose sa propre esthétique : le poète doit « reprendre à la musique son bien ».

Les musiciens et les écrivains connaissent dans la traduction de Challemel-Lacour (1861) la *Lettre sur la musique* de Wagner. Ils se chargent d'expliquer ce qu'est le drame musical et de le promouvoir, notamment dans la *Revue wagnérienne* fondée en 1885 par Dujardin à l'image des *Bayreuther Blätter* dont il résume les articles, à côté de poèmes, de créations littéraires, de chroniques, d'études d'histoire et d'esthétique wagnériennes. Dans cette revue – qui ne dure que jusqu'en 1888 – et dans d'autres (la *Revue fantaisiste*, la *Revue moderniste, littéraire et artistique*, *La Vogue*, la *Revue indépendante*), la « musique de l'avenir » *(Zukunftsmusik)* est abondamment commentée.

Wagner crée un drame lyrique nouveau où le poème et la musique jouent un rôle essentiel par la fusion intime dans le drame. C'est l'œuvre d'art totale *(Gesamtkunstwerk)*, dans laquelle le poème prend sa source dans le mythe le plus apte à atteindre l'universel, l'intérieur de l'action et de l'âme. La mélodie est continue, infinie. Wagner emploie le *Grundthema* (thème fondamental) que H. von Wolzogen nomme *Leitmotiv* (motif conducteur), blason mélodique, rythmique, harmonique, instrumental attaché à des personnages, des situations, des lieux, des sentiments, des impressions, des idées, « récitatif perpétuel, traduisant avec fidélité le sens des paroles » (Gautier). Une telle œuvre ne peut être conçue que par un même créateur pour qu'en soit assurée la cohésion.

L'obsession wagnérienne est telle que presque toutes les œuvres lyriques de l'époque sont accusées de wagnérisme. Camille Mauclair s'interroge : face à Wagner, que peut-on faire ? « L'imiter, c'est courir à sa propre perte, car Wagner ne conduit qu'à lui-même » (*La Religion de la musique*, 1909).

Bizet passe pour le chef de cette secte nouvelle ; il ne supporte pas cette « rengaine Wagner » chantée par les journaux. *Carmen*, sur un livret de Meilhac et Halévy d'après Mérimée (3 mars 1875), est mal reçue car cet opéra-comique est jugé vulgaire et immoral. Mais Banville, dans *Le National*, évoque le « coup d'État » de Bizet qui « a voulu montrer de vrais hommes et de vraies femmes éblouis, torturés par la passion ». Il se crée un mythe de Carmen, réplique féminine de don Juan, dans une partition qui conserve des attaches avec le romantisme. Nietzsche trouve

là l'occasion de tourner le dos à Wagner, ce « polype de la musique »... Meilhac et Halévy avaient cependant édulcoré la nouvelle de Mérimée, en inventant le « toréador » Escamillo qui représente les rivaux de don José, et surtout la douce Micaëla, rivale de la farouche gitane. Habiles professionnels, les librettistes sont les collaborateurs favoris des compositeurs d'opéras-bouffe et d'opérettes (Planquette, Lecocq, Hervé) et du plus grand d'entre eux, Offenbach : *Orphée aux Enfers* (Halévy et Crémieux, 1858), *La Belle Hélène* (1864), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868).

Sont jugées wagnériennes des œuvres lyriques comme la légende bretonne d'Édouard Lalo *le Roi d'Ys* (1872-1888), sur un livret d'E. Blau librement démarqué du *Barzaz Breizh* de La Villemarqué (1839), ou *Manon* de Massenet, sur un poème de Meilhac et Ph. Gille (1888). Avec *Esclarmonde*, sur un livret de Blau et Gramont (1889), Massenet ne cache plus l'influence et les emprunts d'outre-Rhin. Cette marque wagnérienne, souvent fondue dans un style « français » assez malaisé à définir (élégance, clarté, équilibre, « dédain de l'hystérie grandiloquente », selon Debussy), est sensible dans la plupart des ouvrages de l'époque. Le livret de *Sigurd*, d'Ernest Reyer, écrit par Blau et du Locle (1872), provient tout droit des Eddas scandinaves et de l'épopée des Nibelungen déjà employés par Wagner. Celui de *Gwendoline* de Chabrier (1879) est d'un wagnérien notoire, Catulle Mendès. Le wagnérisme de la musique de Chabrier est discuté par Reyer, Pougin, Bellaigue, Dukas. L'obsession de *Parsifal* règne à toutes les pages de la *Briséis* inachevée d'E. Mikhaël, également sur un livret de Mendès.

Le wagnérisme de César Franck dans *Giselle* et *Hulda* se mêle à d'autres influences (Berlioz, Meyerbeer). Chausson écrit à la fois le livret légendaire, proche de celui de *Tristan*, et la musique du *Roi Arthus* (1887-1894). Également son propre librettiste, Vincent d'Indy transporte dans les Cévennes le mythe nordique de *Fervaal* (1889-1895), et adapte *Brant* d'Ibsen pour l'« action musicale » de *L'Étranger* (1898-1901). Bourrés de réminiscences wagnériennes, ces ouvrages semblent n'être pénétrés qu'en surface par les drames du maître de Bayreuth. Selon Debussy, « quoi qu'on en ait dit, jamais l'influence de Wagner ne fut réellement profonde chez d'Indy ; l'héroïque cabotinisme de l'un ne put s'allier à la probité artistique de l'autre ».

Tout en répondant à une esthétique différente, le drame lyrique *Pelléas et Mélisande* (1893-1902), de Debussy, exorcise les sortilèges wagnériens sans y parvenir tout à fait (« le fantôme du vieux Klingsor, *alias* Richard Wagner », y apparaît). L'œuvre est conçue *après* Wagner, non *d'après* Wagner, mais elle n'est pas concevable sans *Tristan*, ni sans *Parsifal*. Le musicien s'élève cependant contre la « méthode un peu grossière » du leitmotiv-prospectus. Wagner n'est pas, pour Debussy, un exemple à suivre ; il n'est pas « un bon professeur de français ».

Attiré par ce théâtre de la suggestion et du mystère, où le poème n'exprime les choses qu'à demi, Debussy travaille sur le texte même de Maeterlinck, dans un acte de *poiesis* absolu qui devait dérouter les auditeurs trop habitués à d'autres langages. Pour que *Pelléas* s'impose à l'Opéra-Comique, il faut l'intervention et l'assiduité de fidèles, comparables aux « gilets rouges » de la bataille d'*Hernani*, chargés d'entretenir un climat d'enthousiasme. Jean Lorrain n'a pas assez de sarcasmes pour

fustiger les « pelléastres » qui « ont décrété l'obligation de se pâmer aux dissonances voulues des longs récitatifs », et qui sont détraqués par « cette œuvre de limbes et de petites secousses » (*Pelléastres*, Méricand, 1910).

Henri Ghéon, dans *L'Ermitage* (juin 1902), estime que *Pelléas* constitue un événement non seulement musical, mais encore dramatique. Les personnages chantent comme ils parlent – ce que confirme Jacques Rivière annonçant en 1907 à Alain-Fournier qu'il a entendu onze fois le drame de Debussy avec un groupe de « pelléastres ». Et en 1911, dans la *Nouvelle Revue française* (repris dans *Études*) : « On ne sait peut-être pas assez ce que fut *Pelléas* pour la jeunesse qui l'accueillit à sa naissance. [...] Un monde merveilleux, un très cher paradis où nous nous échappions de nos difficultés. » Proust n'est pas insensible à cet art dont il s'efforce de prêcher l'évangile à son ami Reynaldo Hahn. Le pastiche de *Pelléas et Mélisande* confesse avec humour cette « immense admiration » *(Pastiches et mélanges)*.

Romain Rolland se montre plus réservé, mais il reconnaît que cette création constitue l'un des faits les plus considérables de l'art français *(Musiciens d'aujourd'hui)*. S'il admire l'union de la musique et du poème, il est mal à l'aise en présence de cette manifestation de l'esprit fin-de-siècle (« On vit, on meurt, sans savoir pourquoi ») si admirablement traduit en musique par Debussy. La sympathie de Rolland va à un art tout autre, plus sain et viril, représenté pour lui par Berlioz et par Richard Strauss, à qui l'écrivain recommande de s'imprégner de la déclamation mélodique de *Pelléas*, qui sait traduire l'infinité des nuances de la langue littéraire française.

Le courant réaliste ou naturaliste n'échappe pas à l'emprise wagnérienne. Des gens du peuple, de sang latin, montent sur la scène : cousettes, ouvriers, artisans, bohèmes, « héros humains de lumière et de vérité » (Zola). Alfred Bruneau transforme en opéras plusieurs œuvres romanesques de l'auteur de *Germinal*. Avant d'être représenté à l'Opéra-Comique, le 18 juin 1891, *Le Rêve* prend les proportions d'un événement. La presse y voit la naissance d'un art nouveau, antidote au wagnérisme. Pourtant, *Le Rêve* s'articule autour de vingt-trois *leitmotive*... Le livret avait été écrit en collaboration avec Louis Gallet, responsable des poèmes de *Djamileh* de Bizet, du *Déluge* de Saint-Saëns, de *Cinq-Mars* de Gounod (1877, d'après Vigny, avec Paul Poirson), de *Thaïs* de Massenet (1890, d'après Anatole France). La collaboration entre Zola, Gallet et Bruneau se poursuit dans *L'Attaque du moulin*, dont l'action se déroule non plus en 1870 mais pendant la Révolution, ce que déplore Léon Hennique. Un désaccord survient entre Zola et Gallet ; la rupture est consommée après la création de l'ouvrage, le 23 novembre 1893. Zola demeure seul librettiste de *Messidor* (1894-1896), dont le texte est jugé trivial, de *L'Ouragan* (1897-1900), « à prendre ou à laisser » selon Debussy, et de *L'Enfant-Roi* (1902), jugé par J. Marnold une « macédoine de romanesque, de boutique et de grandiloquence ».

Cette esthétique n'a guère de défenseurs, hormis Camille Mauclair, qui s'emporte contre ceux qui font obstacle à l'éclosion d'un art social. *Louise*, « roman musical » de Gustave Charpentier (3 février 1900), apparaît comme le modèle de cet art car il restitue l'atmosphère des rues de la capitale, ses petits métiers et ses « cris ». C'est une « assez jolie fille », reconnaît Louis Laloy, même si la prose de Montmartre, « crasseuse et vaguement métaphysique », lui est antipathique. L'œuvre n'en

demeure pas moins marquée par le chromatisme wagnérien, par la tendresse et la chaleur romantiques, par l'esprit fin-de-siècle autour du symbolisme de Paris, véritable personnage principal, magique et fatal.

LA MÉLODIE FRANÇAISE

La musique française connaît un renouveau spectaculaire au cours des vingt dernières années du XIXᵉ siècle et au début du XXᵉ. Romain Rolland célèbre « la grandeur admirable » de cet effort et de cet essor. Grâce à Gabriel Fauré et à Debussy, la mélodie s'épanouit d'une manière originale, sans trop devoir aux *lieder* allemands. La sensibilité, les nuances, la distinction et le charme, la richesse et la subtilité de l'écriture demeurent spécifiquement français. Poème et musique font corps : « il arrive même – tant l'harmonie préétablie est impérieuse – que plusieurs musiciens se rencontrent dans l'illustration d'un même poème » (Vladimir Jankélévitch).

Les premières mélodies de Fauré sont inspirées par les romantiques : Hugo (*Le Papillon et la fleur*, 1861 ; *Mai*, 1862), Gautier (*Les Matelots*, 1870 ; *La Chanson du pêcheur*, 1871). Trois textes seulement de Baudelaire – trop éloigné du tempérament fauréen : *Hymne* (1870), *Chanson d'automne* (1871-1872) que Proust aimait fredonner, et *La Rançon*. Les compositeurs, en général, redoutent de mettre en musique ces poèmes. Les réussites sont peu nombreuses, hormis *L'Invitation au voyage* et *La Vie antérieure* de Duparc, et les *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* que Debussy composa entre 1887 et 1889 en se souvenant beaucoup de Wagner ; le cycle fut édité à compte d'auteur en 1890 et ne trouva ses premiers interprètes qu'en 1905. Chabrier (*L'Invitation au voyage*, 1870), Charpentier (*les Fleurs du Mal*, 1895), Déodat de Séverac (*Les Hiboux*, 1910) se mesurent encore à Baudelaire, ainsi que Maurice Rollinat qui met douze de ses poèmes en musique, les chantant lui-même en s'accompagnant au piano. Rollinat transforme également en mélodies de nombreux extraits de son propre recueil *Les Névroses* : *Chanson d'automne* (d'après « Paysage d'octobre »), *Les Yeux morts* (d'après « Tes yeux bleus », qui a aussi tenté Chabrier en 1885), *La Buveuse d'absinthe*...

Verlaine est l'auteur fauréen par excellence (mais Debussy lui dispute ce privilège). Jankélévitch considère cette rencontre comme un miracle, tout en se demandant comment l'auteur de *Pénélope* a pu « s'acoquiner avec ce lubrique ». À vrai dire, Verlaine inspire les musiciens de l'époque, petits ou grands, français ou étrangers. C'est « La lune blanche » (*La Bonne Chanson*, VI) qui détient le record de toute la littérature poétique : au moins cent mélodies dont celles de Fauré, Hahn, Chausson (*Apaisement*), Stravinsky, Delius...

Debussy et Fauré traitent souvent les mêmes poèmes de Verlaine, avec des conceptions différentes mais toujours légitimes. Debussy a précédé Fauré dans *Mandoline* (respectivement 1882 et 1891), dans *Clair de lune* (1882 [nouvelle version en 1891] et 1887). Fauré offre deux cycles magistraux : *Cinq mélodies de Venise* (1891, d'après *Fêtes galantes*, *Ariettes oubliées*, *Sagesse*) et *La Bonne Chanson* (neuf poèmes, 1892-1894). Debussy, lui, réunit des pièces de deux très beaux ensembles : *Ariettes oubliées* (six mélodies, 1885-1888) et *Fêtes galantes*, en deux recueils (1891, 1904). Comme Ver-

laine, le musicien poursuit un songe dans ce XVIIIe siècle qui l'a séduit sa vie durant : « Tout ce qui tremble et frémit est la chose de cette musique » (Jankélévitch).

Ami de Marcel Proust, Reynaldo Hahn remplit les salons d'extase avec ses *Chansons grises* (1893), « de vrais bijoux poétiques, une musique littéraire à la Rollinat, mais plus délicate, plus distinguée, plus savante que celle du poète berrichon », selon Edmond de Goncourt. Cette appréciation est relevée par Proust, ainsi que celles d'Alphonse Daudet, Loti, Anatole France et Mallarmé, dans l'*Avant-dire* que lut Marguerite Moreno au début d'un concert d'œuvres de Reynaldo Hahn en 1897.

Comme Massenet (*Poèmes d'avril, Poèmes d'hiver, Poèmes du souvenir*), Fauré est également attiré par Armand Silvestre (*Le Secret*). Il s'intéresse aussi à la poésie neurasthénique d'Albert Samain (*Pleurs d'or, Arpège, Soir*), à celle du symboliste belge Charles van Lerberghe : deux cycles importants naissent en 1906 (*La Chanson d'Ève*) et en 1914 (*Le Jardin clos*, extrait des *Entrevisions*).

Les premiers poètes de Debussy ont été les Parnassiens : Banville, Leconte de Lisle et Paul Bourget (*Paysage sentimental, Romances*). Dès 1884, il met en musique *Apparition* de Mallarmé ; Jarocinski (*Debussy, impressionnisme et symbolisme*) pense qu'il a pu être attiré par l'atmosphère du début, voisine de celle des préraphaélites. Cette mélodie de jeunesse ainsi que les Verlaine et les Baudelaire montrent à quel niveau de raffinement étaient parvenus ses moyens d'expression. Ces trois poètes aiguisent son imagination. Debussy répond à la suggestion mallarméenne par une suggestion musicale, à l'alchimie poétique par une même alchimie musicale. C'est ainsi que la pièce d'orchestre *Prélude à « L'Après-midi d'un faune »* (1892-1894) apparaît comme « une illustration très libre » de l'églogue de Mallarmé, mais néanmoins proche de sa nostalgie et de sa lumière. Le poète aimait cette transposition : « Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur [...]. »

Debussy possédait une culture littéraire. Pendant son séjour à Rome, il se tenait au courant des nouveautés et demandait au libraire Émile Baron de lui envoyer ce qui paraissait de Moréas, de Huysmans, jusqu'aux *Déliquescences, poèmes décadents* d'Adoré Floupette (G. Vicaire, 1885). Il lit la revue symboliste *La Vogue*, les poèmes d'Henri de Régnier ou de Jules Laforgue. De retour à Paris, il assiste à des réunions chez le poète Henri Mercier et à La Vachette où siège Jean Moréas (« Monsieur Jean Moréas a pris Schopenhauer sous sa protection, sans y être autrement invité », 1889), ainsi qu'aux « Mardis » de Mallarmé, rue de Rome. Il fréquente aussi « Le Chat noir » et « L'Auberge du clou » où il fait la connaissance de Charles de Sivry, Rollinat, Maurice Donnay, Marie Krysinska, V. Hyspa, Pierre Louÿs et Satie. Il écrit aussi des poèmes dont l'imagerie est caractéristique du symbolisme. Les deux premières de ces *Proses lyriques* sont publiées, en décembre 1892, dans les « Entretiens politiques et littéraires » de Viélé-Griffin.

La même année – 1913 –, Debussy et Ravel mettent en musique trois poèmes de Mallarmé, dont deux fois le même (*Soupir, Placet futile*). Agacé, Debussy écrit à l'éditeur Durand : « Il est étrange que Ravel ait justement choisi les mêmes poèmes que moi ! C'est un phénomène d'autosuggestion digne d'une communication à l'Académie de médecine. » Ravel entoure *Surgi de la croupe et du bond* d'indécisions tonales et rythmiques accordées à l'hermétisme mallarméen. Debussy joue sur le

registre de la raréfaction sonore, en sertissant le « trait incantatoire » et les ondulations du verbe, avec tact, subtilité, raffinement. Précédemment (12 janvier 1907), la première audition des *Histoires naturelles* de Ravel, d'après cinq textes en prose de Jules Renard, avait divisé le monde littéraire et artistique. Les poètes ne distinguent pas ce qu'une musique peut ajouter à une poésie. Les puristes n'admettent pas le traitement que la musique fait subir à la prosodie (élision, suppression des *e* muets et des diphtongues).

À la fin du XIXe siècle et au début du XXe, la peinture, la photographie, le cinéma offrent de nouveaux territoires à conquérir. Debussy emprunte les titres de ses compositions instrumentales au vocabulaire des arts plastiques *(Estampes, Image, Esquisses).* Il se réfère au cinéma naissant, y voyant une source de renouvellement. Le poème dansé – cette écriture du corps, selon Mallarmé et Valéry – prend des formes originales : les voiles et les miroirs de Loïe Fuller, le naturel d'Isadora Duncan, la fastueuse et hardie flamboyance des Ballets russes de Serge de Diaghilev. D'évidence, la musique explore de nouvelles voies de la modernité.

Cependant, si l'on considère plus généralement le XIXe siècle, la tentative de domination de la littérature par la musique est l'un des faits artistiques marquants de cette époque, et aussi le fait d'un petit nombre de compositeurs européens, dont trois sont des romantiques : Berlioz, Liszt, Wagner et Debussy. Avec la « musique à programme » et la « symphonie dramatique », Berlioz utilise les ressources de l'orchestre pour exprimer des sentiments, traduire des situations d'une manière plus émouvante et plus complète que ne le ferait un poème. Liszt désire égaler esthétiquement la littérature dont la musique traite les grands thèmes en se montrant plus apte qu'elle à dire « tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés ». Le *Gesamtkunstwerk* et l'*unendliche Melodie* [mélodie sans fin] de Wagner opèrent la fusion du son, du mot, du mouvement *(Wort-Ton-Bewegungs-Einheit),* le compositeur affirmant, comme Liszt, que c'est bien le musicien « qui fait entendre clairement ce que ne dit pas le poète ». Avec une esthétique différente, Debussy a besoin d'un poème qui n'exprime que les « choses à demi », la musique se chargeant de l'indicible. Le créateur français ne prétendait pas avoir tout découvert. Il ouvrait la voie à d'autres que lui tout en cherchant pour lui-même, ce qui expliquerait sa quête pathétique, inaboutie, à partir des contes d'Edgar Poe dans la traduction de Baudelaire.

BIBLIOGRAPHIE

BAILBÉ J.-M., *Le Roman et la musique en France sous la monarchie de Juillet,* Minard, 1969.
BERLIOZ H., *Les Soirées de l'orchestre,* Paris, Calmann-Lévy, 1852 ; *Mémoires,* éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1969.
CHAMPFLEURY, *Le Réalisme,* Paris, 1857.
D'un opéra l'autre (coll.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1996.
DEBUSSY Cl., *Monsieur Croche et autres écrits,* éd. Fr. Lesure, Paris, Gallimard, 1971.

DUKAS P., *Écrits sur la musique*, SEFI, 1948.
FRANÇOIS-SAPPEY B., CANTAGREL G. (dir.), *Guide de la mélodie et du lied*, Paris, Fayard, 1994.
GAUTIER Th., *Les Beautés de l'Opéra*, Paris, Soulié, 1845 ; *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858.
GOUBAULT Ch., *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Slatkine, 1984 ; *Claude Debussy*, Champion, 1986 ; *Vocabulaire de la musique romantique*, Minerve, 1997.
GUICHARD L., *La Musique et les lettres au temps du romantisme*, Paris, PUF, 1955 et Les Introuvables, 1984 (abondante bibliographie).
MONGRÉDIEN J., *La Musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris, Harmoniques/Flammarion, 1986.
NOSKÉ F.-R., *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Amsterdam, N.-Holland Publishing Co, 1954.
PRÉVOST P. (dir.), *le Théâtre lyrique en France au XIXe siècle*, Metz, Serpenoise, 1995.
Regards sur l'opéra, Paris, PUF, 1976.
Romantisme, n° 57, *Le Musicien*, 1987.

La musique et les lettres au XXe siècle

Christian DOUMET

À la considérer dans sa globalité, la littérature française du XXe siècle reflète un goût plus marqué pour la peinture que pour la musique. Non que ses illustres représentants se montrent généralement insensibles aux « corps sonores ». Le vieux Sartre, par exemple, n'oubliera sans doute pas tout à fait, malgré les apparences, le petit Poulou des *Mots*, en proie à l'exaltation d'un héros chevaleresque lorsque Anne-Marie jouait au piano la *Fantaisie-Impromptu*. Il est vrai qu'il s'agissait plus de devenir « l'image plate » du cinéma que d'écouter Chopin. Mais pour tant de textes consacrés aux peintres et à la peinture, combien peu abordent la réflexion, ou simplement la rêverie propre à une œuvre musicale

On peut reconnaître à cette discrétion plusieurs faisceaux de causes. L'influence décisive, d'abord, de quelques figures majeures. Ainsi Breton, inerte aux sons, contribua-t-il à orienter tout le Surréalisme du côté de la peinture, sans jamais poser la question d'une possible « musique surréaliste ». Valéry était wagnérien ; mais justement ce goût allait à l'encontre de toute littérature puisque l'audition de Wagner le laissait pantelant et aphasique. S'il en va autrement pour Claudel, qui entretient avec le maître de Bayreuth une relation ambiguë, mais avec la musique en général un rapport toujours fervent, la traduction de cette ferveur dans les œuvres reste, hors des collaborations avec quelques compositeurs, relativement limitée. Malraux, Sartre, plus près de nous, Char ou Saint-John Perse, mélomanes

distraits, se montrent globalement plus attentifs aux réalités visibles qu'aux sonores et après eux, la critique qui tente d'éclairer leur univers.

Faut-il supposer, au-delà de ces raisons circonstancielles, quelque cause « ontologique », qui nous renverrait à la nature profonde de deux systèmes de signes trop étrangers l'un à l'autre ou, au contraire, trop proches ? L'histoire de ce questionnement est ancienne : elle vient d'un vieux fond mythique édifié autour d'Orphée, figure du poète musicien qui ne cessa, à travers l'art occidental, d'animer le rêve d'une création dans laquelle se confondraient les prestiges du *melos* et ceux de l'*epos*. *Les Sonnets à Orphée* de Rilke offrent sans doute la plus récente manifestation de ce rêve. Ils rappellent que du côté de la littérature germanique, l'interrogation fut au moins aussi nourrie que parmi les écrivains français. Mais le rayonnement du wagnérisme dans les années 1860-1914 atteignit, on le sait, les dimensions d'un phénomène européen et depuis le *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861) de Baudelaire, c'est lui qui orienta le plus généralement, en France même, la réflexion et la position des écrivains face à la musique.

DU ROMAN « DÉBUT DE SIÈCLE »

Ce que retenait Baudelaire des concerts parisiens de 1860, c'était moins une nouvelle esthétique musicale qu'une figure de l'artiste moderne inspirée par Wagner lui-même, figure qui allie, dans un unique projet personnel, puissance créatrice et conscience théorique. Cette représentation aura une influence considérable sur Mallarmé, Valéry et Proust. Mais elle inspirera aussi quelques-uns de ces romans post-symbolistes où le musicien, comme allégorie lyrique du créateur, occupe une place centrale. Ainsi en va-t-il de *La Pêche miraculeuse* (1937) de Guy de Pourtalès. Le musicologue suisse, auteur lui-même d'une biographie de Wagner (*Wagner. Histoire d'un artiste*, 1932), situe à la croisée des deux cultures, française et germanique, dans le paysage du lac Léman, ce roman d'initiation dont le rôle principal est en réalité tenu par le rêve d'une œuvre musicale. De ce point de vue au moins, le récit de Pourtalès avoue le lien qu'il entretient avec l'entreprise proustienne. Comme roman d'initiation musicale, d'autre part, il dit également ce qu'il doit au *Jean-Christophe* de Romain Rolland et, plus lointainement, ce qu'il préfigure du *Docteur Faustus* de Thomas Mann.

Mais *Jean-Christophe* ressortit, lui, au genre du roman-fleuve. Les dix volumes qui en paraissent chez Ollendorff, jusqu'à la veille de la Grande Guerre (1904-1912), n'ont pas seulement pour objet d'incarner un problème moral dans une thématique esthétique. Ils dressent la fresque d'un destin et l'histoire d'une génération ; ils mettent en œuvre les mécanismes de la société aussi bien que les ressorts complexes de la psychologie, à travers le cheminement d'une maturation individuelle. La musique, à laquelle se voue le héros, sert de fil conducteur. Elle représente la forme de cette destinée, son élan, sa « substance » vitale, aussi bien que l'image de l'œuvre en train de s'écrire ; comment ne pas reconnaître, en effet, dans la texture polyphonique du roman, la vérité même de ce que Romain Rolland entend par *destin*, et en même temps le *credo* de son esthétique ? Ainsi le modèle musical prend-il,

grâce à Rolland, une part décisive dans l'introduction du roman-cycle en France. C'est dire que cette dévotion à l'œuvre d'art dépasse de beaucoup la musique, qui finit par sombrer sous une idéologie ou une métaphysique à laquelle elle n'est rattachée que par pure convention : l'image de l'expérience musicale qui, en réalité, surplombe ce grand fleuve, c'est celle, réconfortante entre toutes, du ciel pur de la sublimation lyrique ; une image conventionnelle, en somme, héritée du romantisme, et réveillée à un moment où la musique commence à se tourner, avec Stravinsky et Debussy, vers de nouveaux horizons. Mais l'œuvre eut un retentissement immense, dont Sartre témoigne encore dans ses *Carnets* : « J'avoue à ma honte que *Jean-Christophe*, cet infâme laxatif, m'a fait venir plus d'un coup les larmes aux yeux quand j'avais vingt ans. Je savais que c'était mauvais, que ça présentait une image abjecte de l'art, que c'était l'histoire d'un artiste écrite par un universitaire philistin, mais tout de même... Il y avait une façon de lever le doigt, à la fin des chapitres, une façon de dire : Vous verrez ! Vous verrez ! Ce petit Christophe, il souffre, il s'égare. Mais ses souffrances et ses égarements deviendront musique et la musique rachètera tout – qui me faisaient crisser des dents d'agacement et de désir. »

Il suffisait d'ailleurs de lire la *Vie de Beethoven* qui avait, en 1903, assis la célébrité de Rolland, pour comprendre que la musique, dans sa pensée, est un paradigme. En écrivant cette première grande biographie, il entendait « faire respirer aux hommes le souffle des héros ». Du compositeur, en effet, il retenait d'abord l'image d'un héros terrassé par le destin et luttant dans un immense appétit de joie. Les compositions n'étaient alors présentées que comme le témoignage de cette lutte, à travers laquelle le biographe rendait manifeste, à un moment où d'aucuns se ralliaient encore au slogan de l'art pour l'art, la vocation morale de toute création artistique. Il reste que Romain Rolland est l'un des très rares écrivains français chez qui la musique joue plus qu'un rôle décoratif : ses nombreuses études « musicologiques » (*Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, Musiciens d'autrefois* et *Musiciens d'aujourd'hui*, 1908 ; *Haendel*, 1910...) donnent à la geste des compositeurs comme à ce dont nous parlent leurs œuvres, un statut d'exemplarité esthétique et éthique – les deux, ici, ne faisant qu'un.

Proust n'est pas tout à fait étranger à une telle conception. Certes, on ne saurait faire figurer ingénument *À la Recherche du temps perdu* dans une revue des « romans musicaux ». Et d'abord parce que l'œuvre déborde de toute part les cadres d'un tel programme thématique. Mais que la musique tienne, dans l'économie du roman, une place essentielle, c'est ce qu'établissent amplement, d'une part, les nombreuses allusions aux œuvres et aux compositeurs, d'autre part, et surtout, le rôle constant qu'y jouent la *Sonate* et le *Septuor* du musicien Vinteuil. Les allusions ne sont d'ailleurs nullement éclectiques : on a pu montrer combien leur choix et l'ordre de leur apparition étaient significatifs. Elles concernent essentiellement Wagner – là encore –, Beethoven et Debussy. Or sans entrer dans le détail de leur utilisation respective, il est clair, et Proust lui-même y insiste, que c'est la réflexion sur ces œuvres qui conduit le Narrateur à voir dans la musique « *le modèle idéal de la littérature* et l'amène à décider de consacrer sa vie à l'écriture littéraire ». Quant à la *Sonate pour piano et violon* et au *Septuor*, œuvres rêvées dont une longue tradition critique s'est attachée à reconnaître les clés, ils participent en réalité du même univers

esthétique : le Narrateur établit expressément la filiation entre la *Sonate* et *Tristan*, illustrant du même coup l'un des grands principes de la création proustienne, que l'auteur réfère lui-même aux « beautés rapportées », c'est-à-dire à ces intuitions par lesquelles des objets et des signes disparates révèlent soudain, sous l'angle d'une certaine vision, la totalité et l'unité d'une œuvre. Si la musique est bien, pour Proust, le « modèle rédempteur de la littérature », c'est que son expérience s'inscrit dans le temps, et que ce temps, loin de nous rappeler aux réalités de l'oubli et de la mort, apparaît au contraire comme l'agent d'une révélation, ou plus exactement d'une intelligence progressive du monde. Ainsi la musique n'est-elle pas seulement le modèle d'une construction esthétique : à travers les pages qu'il lui consacre, Proust indique aussi le chemin d'une herméneutique, au fil duquel son œuvre adviendra à la compréhension du lecteur. Sous le signe du mystère qui lui est consubstantiel, la musique unit dans la *Recherche* le plan de la *poïétique* de l'œuvre et celui de sa lecture.

GIDE

On raconte qu'à la fin de sa vie, incapable de se rendre au concert, Proust fit venir chez lui en pleine nuit des musiciens par seul désir d'entendre le *Quatuor* de Debussy. Face à ce goût de mélomane cultivé, Gide se distingue d'abord comme un praticien. Son *Journal* est tout entier scandé par les échos du travail quotidien au piano. À en juger d'ailleurs par la difficulté des œuvres auxquelles il dit s'adonner, l'écrivain n'était pas trop mauvais pianiste. Ceux qui l'ont entendu, il est vrai, rendent unanimement témoignage d'un toucher de bois... Qu'importe ! La musique se tenait bien, là aussi, au centre d'une vie d'écriture ; et sans doute moins la musique en général que le piano avec ce qu'il suppose à la fois de distance et de tact, d'intimité et de subtilité, d'effusion lyrique et de confidence. De cette pratique, Gide n'est pas le théoricien qu'on serait en droit d'attendre : il y a quelque chose d'obsessionnel plus que de réfléchi dans ses gammes, dans ses retours forcenés au *Clavier bien tempéré*, dans son attachement à Chopin même. Mais c'est justement par là que le piano se lie chez lui à l'écriture : « Celui qui m'a appris mon métier d'artiste, dit-il, et à qui je dois le plus, c'est Chopin. » Il est probable, en effet, que de la table au clavier, Gide est en quête d'un seul et même idéal : la perfection d'un style, fait tout entier de petites touches, de clarté, de charme et d'émotion (ce sont ses mots) ; un style « admirable », en somme, qui séduise sans emphase, et qui enfin vous force d'aimer celui qui le profère. Car les *Notes sur Chopin* (1949) le disent explicitement dès leur Dédicace : c'est au nom d'une pureté *d'écriture* que Gide aime le compositeur des *Impromptus* : « Chopin, le premier, bannit [...] tout développement oratoire. Il n'a souci, semble-t-il, que de rétrécir des limites, de réduire à l'indispensable les moyens d'expression... De sorte que l'œuvre de Chopin, guère plus volumineuse dans son genre que l'œuvre de Baudelaire, est comparable aux *Fleurs du Mal* par l'intense concentration et signification des meilleures pièces qui la composent, et par l'extraordinaire influence que l'une et l'autre, par là même, purent exercer. »

La Symphonie pastorale (1919) n'emprunte guère à la musique qu'un titre, mais il est éloquent : le monument beethovenien symbolise, à l'esprit de Gertrude, la jeune aveugle, le monde « tel qu'il aurait pu être, qu'il pourrait être sans le mal et sans le péché ». Au lendemain de la Grande Guerre, le symbole est fort, non sans toutefois rappeler d'ailleurs l'image idéalisée que donnait du compositeur la biographie de Romain Rolland. Et il est frappant que les deux écrivains le plus ouvertement « engagés » de cet après-guerre en passent tous deux par la musique et, qui plus est, la musique romantique, pour donner corps à leur pensée.

MUSIQUE DADAÏSTE ? MUSIQUE SURRÉALISTE ?

Dans l'indifférence réciproque qui caractérise les avant-gardes littéraire et musicale au début du siècle, Erik Satie fait figure d'exception. Non seulement il entretient des liens fructueux avec des écrivains, mais ses œuvres même, parfois si pauvres en musique, révèlent toujours une troublante intuition littéraire. Car enfin, où trouver les équivalents musicaux de la dérision chère aux Dadaïstes, où trouver ce sens de la subversion, cette recherche du banal prônés par Tzara, ailleurs que dans les titres du plus grand collectionneur de parapluies qu'ait connu la musique ? L'abondance des annotations verbales, des commentaires et autres textes-parasites qui émaillent ses partitions disent, mieux que tout, cette proximité : et plus encore que l'esprit de Tzara, c'est l'« umour » de Jarry qu'on reconnaît dans ces pages précoces aux titres moqueurs *(Trois danses de travers,* 1897) aussi bien que dans les *Raisonnements d'un têtu* publiés seulement en 1977. À l'histoire et à l'esprit de Dada, Satie participe selon les ressources propres de son art. Ainsi, composant la musique du ballet *Parade,* en 1917, aux côtés de Cocteau et de Picasso, a-t-il soin d'introduire dans son orchestre, à l'exemple des bruiteurs du Futurisme italien, des collages de la quotidienneté : dynamos, machines à écrire et sirènes. C'est d'ailleurs par cet art du collage et du coq-à-l'âne, d'où procède chez lui toute dérision, que Satie appartient à son temps, plus que par des audaces d'écriture signalées : il n'est pas un savant, mais un provocateur bien élevé. La musique de *Parade* nous paraît aujourd'hui indigente ; mais elle n'avait pas pour objet d'éblouir l'amateur : d'accompagner simplement un spectacle inspiré par la féerie du cirque. En quoi Satie avait visé juste : les représentations feront date. Apollinaire y voit le « point de départ de l'esprit nouveau » et, participant à la rédaction du programme, en profite pour inventer le mot de « sur-réalisme ». *Relâche,* ballet « instantanéiste », associe Satie au triomphe de l'anarchisme en art... lui qui partout affecte, tel Charlot, la vêture du petit-bourgeois. Mais lorsqu'à la fin de la première représentation, en 1924, il fait, dans une petite auto et en compagnie de Picabia, le tour de la scène, le musicien est *exactement* à sa place : au centre critique d'un monde qui ne reconnaît d'autre repère esthétique que l'engloutissement des formes passées, et la gifle revigorante du non-sens.

Cocteau est le cœur battant de ce moment. Lui, mieux que tous ses contemporains, sut comprendre en effet le lien qui pouvait, au lendemain de la guerre, unir entre eux tous les arts. Moment privilégié, unique peut-être dans le siècle, où la

littérature, la peinture, la musique, le cinéma et le ballet trouvent, sous l'influx de cet irrésistible Arlequin, une entente naturelle et la matière éphémère d'une collaboration. Cocteau était venu à la musique moderne par Stravinsky, dont *Le Sacre du printemps*, en 1913, l'avait bouleversé. Ses « Notes autour de la musique » intitulées *Le Coq et l'Arlequin*, en 1918, feront de lui le porte-parole des jeunes compositeurs réunis sous le nom de groupe des Six (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre). Ce recueil d'aphorismes ne cache pas, dès le titre, sa revendication nationale : il s'agit pour Cocteau de retrouver les voies d'un art « échappé d'Allemagne », et voué à la fameuse vertu de « clarté » et de « simplicité » françaises, dont Satie fournissait alors l'exemple. Deux spectacles d'avant-garde naissent de cette ambition partagée : *Le Bœuf sur le toit* (1920), en collaboration avec Darius Milhaud, et *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921) dont la musique est signée par les Six (sauf Durey), et qui, selon Cocteau, tente de révéler « le miracle de la vie quotidienne ». Cocteau restera toujours proche des musiciens. Mais jamais autant qu'en ces années-là, la « poésie de théâtre » n'aura été attentive à la musique.

Les Mamelles de Tirésias, composé par Francis Poulenc sur un livret d'Apollinaire, fournissent un autre témoignage tardif de cette fraternité. Pour ce « drame surréaliste » écrit en 1903 et complété en 1916, le poète avait sollicité la collaboration de Satie et d'Auric. Mais l'un et l'autre avaient été rebutés par le caractère décousu de ce qu'il convenait à peine de nommer une intrigue – une suite de gags, plutôt, tournant autour du thème mi-grave mi-burlesque de la repopulation. Et on avait dû se rabattre sur un compositeur du dimanche, Germaine Albert-Birot, dont la musique de scène ornait les premières représentations de 1917. Si Apollinaire emploie de nouveau, dans sa préface, le mot « surréalisme », c'est en un sens fort éloigné de celui que lui assignera bientôt Breton : il s'agit pour lui de s'affranchir de l'« odieux réalisme », et dans le sens de l'esprit nouveau, de « revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes... Au demeurant, ajoute l'auteur, il m'est impossible de décider si ce drame est sérieux ou non. Il a comme but d'intéresser et d'amuser ». C'est dessiner là une belle marge de manœuvre, dont Poulenc, quelque trente ans plus tard, comprendra le parti qu'il peut en tirer. Sur ce mince livret, il composera l'une de ses œuvres théâtrales les plus achevées, un « opéra-bouffe » créé en 1947, et qui mêle dans une parfaite architecture dramatique tous les registres émotionnels, de la cocasserie à la gravité : manière d'hommage au poète du *Bestiaire*, de *La Grenouillère* ou de *Montparnasse*, sur les vers duquel Poulenc avait déjà donné certaines de ses plus belles mélodies.

CLAUDEL

Dans ce contexte, et pourtant aux antipodes esthétiques du courant qu'on vient de décrire, se situe l'apport de Claudel à la musique. Car c'est encore vers des musiciens du groupe des Six que le dramaturge se tournera principalement pour tenter de donner à son théâtre la musique qu'il lui imagine. Mais une musique, on le pressent, bien éloignée des ritournelles grimaçantes chères à Satie. Le rêve sonore

de Claudel est d'abord wagnérien. Comme Romain Rolland, son condisciple à Louis-le-Grand, et avec lui, Claudel a participé au culte de Wagner. « J'ai admiré Wagner autrefois, d'une manière que les nouvelles générations ont beaucoup de peine à comprendre », écrit-il en 1938, dans « Le Poison wagnérien ». Même si cet enthousiasme connaît, après 1930, quelque refroidissement, le dramaturge gardera du musicien l'idée d'un théâtre total, à laquelle il se référera encore dans *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*. Mais à cette première intuition, se superpose, chez Claudel, la découverte du théâtre nô japonais, qui lui révèle un usage particulier des instruments : la flûte, explique-t-il au cours d'une conférence intitulée « Le Drame et la musique », est « chargée de donner le sentiment du temps qui s'écoule » ; le « coup unique et caverneux » du tambour, lui, « suffit [...] à nous placer dans l'ambiance voulue ». Participation des moyens sonores les plus simples au retentissement du drame dans l'âme du spectateur : c'est encore la leçon que Claudel retient du chœur tragique, et en particulier de cet art « sans brisure » avec lequel on passe, dans la tragédie antique, de la parole aux chants. Telles sont en somme les dispositions esthétiques dans lesquelles il aborde sa collaboration avec Darius Milhaud d'abord, autour du *Livre de Christophe Colomb* et de *L'Homme et son désir*, puis avec Arthur Honegger pour *Jeanne au bûcher*. Collaborations souvent conflictuelles avec le premier, plus sereines avec le second, mais d'où ressort surtout l'attention constante et scrupuleuse que le dramaturge accorde à l'accompagnement musical de ses œuvres théâtrales, les idées précises qui l'animent dans ce domaine aussi, et enfin l'osmose qu'il recherche entre le rythme et l'intonation de la langue d'une part, et ceux de la musique d'autre part.

L'ÉCHANGE AVEC LES POÈTES

Mais cette osmose entre les ressources sonores de la langue et l'art des sons reste avant tout, et chez Claudel aussi bien, un rêve de poète. Sa réalisation postulée comme un dépassement du sens vers l'accomplissement du vœu physique (à la fois pneumique, rythmique et mélodique) inhérent à la phrase poétique, soude la relation d'échange, imaginaire ou effectif, entre poètes et musiciens.

Pierre Jean Jouve fut l'un de ceux qui portèrent le plus haut ce rêve dans le siècle. Il en explora les ramifications intimes à la lecture des partitions (celle du *Don Giovanni* de Mozart, et surtout du *Wozzeck* d'Alban Berg, auquel il consacra une très éclairante analyse) aussi bien que dans ses propres poèmes, dont certains sont directement suscités par une page orchestrale (Mahler) ou lyrique (Mozart, Berg...). D'un côté comme de l'autre, Jouve allie à une connaissance technique de musicien, une visée « psychique ». C'est là son originalité : il s'agit toujours pour lui *d'interpréter* les œuvres, de les « accompagner » dans la parole, et par-dessus tout, de pénétrer, grâce au langage, le *travail* complexe des formes musicales par lequel elles s'articulent finalement, dans l'inconscient, à la double postulation *d'éros* et de *thanatos*. Tel est l'enjeu de l'écriture poétique : « dire l'unique Mot » dont la musique, par accumulation de formes, lance l'appel et suggère le désir. « Le poète en moi, confie Jouve, a toujours envié les musiciens. » Envie féconde qu'expriment encore, à leur

façon, les romans *(Hécate et Vagadu,* 1963...) et quelques textes de réflexion théorique (dans *En miroir,* 1954, en particulier, « L'Inconscient et la forme ») d'une rare pénétration.

Bien peu nombreux sont en tout cas les poètes qui reconnaissent entre le modèle musical et l'écriture un tel ajointement. Non sans rapport avec la pensée jouvienne, quelques poèmes d'Yves Bonnefoy (voyez, dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* [1953], le poème « Vrai corps », dont le titre fait écho au « Vrai corps » tout mozartien des *Noces* chez Jouve) célébreront la source à la fois charnelle et transcendante de la voix. Ce sont les « Voix » qui scandent toute la troisième section de *Douve* (« Une Voix », « Une Autre voix »...), ou « Le Chant de sauvegarde » dans *Hier régnant désert* (1958) ; c'est surtout, dans le même ensemble, ce grand art poétique intitulé « À la voix de Kathleen Ferrier » :

Je célèbre la voix mêlée de couleur grise
Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu
Comme si au-delà de toute forme pure
Tremblât un autre chant et le seul absolu.

On s'étonnait que Bonnefoy, malgré tant d'allusions insistantes, n'ait jamais donné sur la musique une explication comparable à celles qu'avaient suscitées, dans son œuvre en prose, quelques peintres aimés. Mais ceux qui l'ont entendu prononcer à Strasbourg, en 1991, la conférence intitulée « Mozart en son point du monde » savent désormais quelle place tient l'opéra, et tiennent spécialement les trois grands opéras mozartiens, dans l'aventure de sa poésie. Car, disait-il, « dans la conscience que nous a donnée le langage, c'est la musique, c'est la musique d'abord, qui a la clef de l'amour ».

Quelques poètes, donc, à la lignée desquels il faudrait également ajouter Lorand Gaspar, pour qui « la loi de la gravitation de Newton, les équations de la Relativité généralisée et celles de la Mécanique ondulatoire, les *Illuminations* de Rimbaud ou les *Partitas* de J.-S. Bach : c'est toujours la même solitude acculée à un abîme » ; ou, plus récemment encore, Marie-Claire Bancquart, qui collabore avec le compositeur Alain Bancquart.

L'autre versant de l'échange laisse l'initiative aux musiciens. Et il est troublant de constater combien certains d'entre eux fréquentent les mêmes territoires poétiques... L'œuvre de Mallarmé, par exemple, qui inspire à la fois Debussy et Ravel *(Trois poèmes de Stéphane Mallarmé,* 1913 chez l'un et chez l'autre), Henri Sauguet (*Les Forains,* 1945), puis Boulez (*Improvisations sur Mallarmé,* 1957-1984 ; et *Pli selon pli,* 1957-1962). Ou celle de Ronsard qui inspire à la fois Milhaud, Ravel (*Ronsard à son âme,* 1924) et l'année suivante, Poulenc *(Cinq poèmes de Ronsard).* Ce dernier reviendra d'ailleurs régulièrement, dans ses mélodies, aux quelques amis poètes qu'il côtoie, ou qu'il a connus : Apollinaire, Max Jacob, Cocteau et Éluard, entre autres. Qu'importe, alors, si les élus n'entendent rien à la musique ! Debussy avait donné l'exemple, au début du siècle, en empoignant le texte de Maeterlinck, dans *Pelléas et Mélisande* (1902) : écrire une mélodie ou un opéra, ce n'est pas, comme le pensait Hugo, déposer une musique le long des vers ; c'est, en un sens, ruiner

l'œuvre de langage, ou du moins en détourner la substance sémantique au profit d'un organisme absolument neuf en son indénouable mixité, organisme auquel néanmoins *ce* texte pouvait donner vie, et aucun autre. Ainsi des affinités d'univers apparaissent-elles entre musiciens et poètes, dont seule une fine analyse esthétique pourrait rendre compte : Debussy à son aise dans le monde de Verlaine ; Ravel, dans celui de Colette pour *L'Enfant et les sortilèges* (1925) ; ou Boulez, dans ceux de Char *(Le Marteau sans maître)* et de Michaux *(Poésie pour pouvoir)*. Mais en amont de cette analyse, une autre devrait dire le sens de ce besoin, chez le compositeur, de forcer l'espace de la parole poétique, le profit qu'il espère de cette rencontre, et l'effet qu'elle produit dans la réception des œuvres – analyse que tenta de mener jadis, entre autres, Nicolas Ruwet, dans *Langage, musique, poésie* (1972).

DU ROMAN « FIN DE SIÈCLE »

Si l'on devait se fier à l'esthétique du nouveau roman, la musique rêvée dans les lettres, à la fin du siècle, devrait affecter une certaine objectivité descriptive et antipsychologique : elle pourrait, par exemple, s'inspirer de la « musique concrète » à laquelle travaillent, précisément dans les années 1950-1960, Pierre Schaeffer et Pierre Henry. Or il n'en est rien. Michel Butor écrit, en marge de ses œuvres romanesques, un *Dialogue avec trente-trois variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971) où il tente de transposer, dans l'écriture, le schéma de la variation beethovenienne. Si Claude Simon se réfère à une œuvre musicale, dans *Les Géorgiques* (1981), c'est à la version italienne de *l'Orphée* de Gluck. Marguerite Duras, enfin, qui montre un si constant attachement à la musique, revient régulièrement à Beethoven (*India Song*, 1975). Tout le roman *Moderato cantabile* (1958), par exemple, semble découler de la petite phrase d'une *Sonatine* de Diabelli que répète l'enfant. Objet double, et emblématique de l'ambivalence même qui caractérise la musique dans ce monde. Car cette même « petite phrase », héritière de celle de Vinteuil, chez Proust, condamne la mère « à la damnation de son amour » aussi bien qu'elle réveille la violence sadique du professeur de piano (elle casse un crayon sur le clavier « tout à côté des mains de l'enfant »). Et c'est ainsi une lecture totale de l'œuvre de Duras qui pourrait adopter pour point de vue cette inquiétude suave des rengaines (la chanson *Ramona* dans *Un barrage contre le Pacifique*, 1950), des valses et autres mélodies, auxquelles Carlos d'Alessio donna une réalité au cinéma.

La part musicale de l'œuvre de Pascal Quignard se situe loin du nouveau roman ; et elle mérite une place bien à elle, aux côtés des expériences romanesques des années 1970-1990. D'abord parce que la musique vient à Quignard comme un au-delà ou un en deçà du mot. Le langage, qui est toujours chez lui l'objet problématique d'une perte, pourrait trouver dans la musique une rédemption. Et c'est sans doute pourquoi ses essais comme ses romans reviendront avec une si juste prédilection sur le moment de l'extase sonore. Pas à propos de n'importe quelle musique, d'ailleurs : là, comme dans ses choix littéraires, Quignard avoue une préférence pour les formes d'expression rares, l'art intime du XVIIᵉ siècle par exem-

ple, ainsi qu'en témoigne, dans *La Leçon de musique* (1987) puis dans *Tous les matins du monde* (1991), la relation du violiste Sainte-Colombe avec son élève Marin Marais. Mais la réflexion de l'essayiste dépasse de beaucoup ces limites historiques. Dans *La Haine de la musique* (1996), à côté d'essais sur la musique en général, sur le chant des Sirènes ou sur « Louis XI et les porcs musiciens », on trouve une longue évocation (qui donne son titre à l'ensemble) des pouvoirs maléfiques de l'art des sons, illustrée par la relation qu'entretenaient avec lui les nazis, jusque dans les camps de la mort. Enfin, Pascal Quignard soude un lien non moins étroit avec la musique de son temps, en collaborant avec le compositeur Michèle Reverdy, par exemple autour de l'opéra *Le Nom sur le bout de la langue* (1993).

HORIZONS DU JAZZ

L'entrée du jazz dans la littérature n'est certes pas chose récente. Plus d'un, parmi ceux qui ont assisté à son avènement en Europe, ont été tentés de saisir, au détour d'une scène de roman, par exemple, le bonheur d'improvisation, le parfum de liberté et d'abandon par lesquels cette musique gagna, entre les deux guerres, comme le rappelle Michel Leiris dans *L'Âge d'homme* (1939), toutes les classes de la société française. « Dans la période de grande licence qui suivit les hostilités, le jazz fut un signe de ralliement, un étendard orgiaque, aux couleurs du moment. » Ainsi trouverait-on, dans les premiers romans de Jouve ou dans ceux du jeune Mauriac, des pages inattendues que baigne l'atmosphère des clubs enfumés. Mais c'est sans aucun doute Boris Vian qui le premier consacra une part active du travail d'écrivain au jazz. Il était, on le savait bien au temps de l'existentialisme, du côté des caves de Saint-Germain, un trompettiste talentueux. Et ses chroniques à la revue *Jazz-Hot* sont celles d'un orfèvre en la matière. La carrière de chanteur le tenta, entre 1954 et 1957, mais le scandale provoqué par une chanson pacifiste en pleine guerre d'Algérie, « Le déserteur », l'incita à se tourner plutôt du côté de la production. La publication de ses *Textes et chansons*, dès 1954-1955, avait révélé, à ceux qui en seront les interprètes (Mouloudji, Serge Reggiani...), le ton particulier de ces brûlots où la haine du « sabre et du goupillon » et la provocation contestataire côtoient la tendresse et le désespoir.

Jacques Réda, lui aussi, a tenu régulièrement sa chronique de connaisseur – dans *Jazz-Magazine*, dès 1963. Mais chez ce solitaire plus habitué au vent des routes qu'à l'air des sous-sols, point de chansons, point de spectacle. Une musique subtilement infusée dans l'écriture, plutôt, le fameux *swing* – terme dont Réda rédige l'article dans tel *Dictionnaire du jazz* en1988. Aussi bien, l'idée d'une parenté repérable entre musique et écriture lui paraît-elle finalement très vaine. Dans un chapitre de *Le Bitume est exquis* (1984) consacré à Cingria, autre amateur, il évoque l'« improbable osmose de l'écrit et du musical ». La proximité la plus féconde, il la verrait plutôt dans l'improvisation, sous le signe de laquelle il place son livre consacré à « une lecture du jazz » (*L'Improviste*, 1990 pour l'édition revue et augmentée). Mais « s'il existe en fin de compte une ressemblance entre le phrasé du musicien de jazz et le prosateur du *Canal exutoire*, elle réside dans cette aptitude à *émouvoir ou à persua-*

der ; à opérer par des moyens tout différents une *transfusion* de l'énergie de l'être qui les énonce, sans détriment pour le *sens de la délectation supérieure* qui caractérise les arts « normaux ». *Opérer une transfusion de l'énergie de l'être qui les énonce :* visant l'œuvre de Cingria, Réda touche assurément plus loin. Et c'est en somme toute la *sympathie* des deux arts qui, au-delà de leur différence, se trouve d'un coup exprimée, sous la lumière d'une *délectation supérieure.* Cette délectation à laquelle tant de rencontres manquées donnent, au terme du siècle, un goût d'amertume et que quelques miraculeux croisements, aussi, entre les voies les plus imprévisibles, continuent à nous faire croire possible.

On a commencé avec Sartre : il est temps, pour finir, de se rappeler les pages ultimes de *La Nausée* (1938) où Roquentin analyse les sensations provoquées en lui par une musique de jazz. « La Négresse chante. Alors on peut justifier son existence ? Un tout petit peu ?...

Some of these days
You'll miss me honey.

Est-ce que je pourrais pas essayer... Naturellement, il ne s'agirait pas d'un air de musique... Mais est-ce que je ne pourrais pas, dans un autre genre ?.. Il faudrait que ce soit un livre : je ne sais rien faire d'autre... »

BIBLIOGRAPHIE

BACKÈS J.-L., *Musique et littérature : essai de poétique comparée,* Paris, PUF, 1994.
BRUNEL P., *Les Arpèges composés : musique et littérature,* Paris, Klincksieck, 1997
GUICHARD L., *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme,* Paris, Éd. d'aujourd'hui, 1984.
MEYLAND P., *Les Écrivains et la musique,* Éd. du Cervin, 1952.
SABATIER F., *Miroirs de la musique : la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts* (t. II), Paris, Fayard, 1998.

Littérature et cinéma

Francis VANOYE

« Ni avec toi, ni sans toi » : la fameuse formule de *La Femme d'à côté* (1981) de François Truffaut rend assez bien compte des relations entre littérature et cinéma où se jouèrent, et se jouent encore aujourd'hui, des questions d'intérêt, de rivalité, de reconnaissance mutuelle et de légitimation.

CONFRONTATIONS

Aucun écrivain ne participe à l'invention du cinématographe, que l'on doit à des scientifiques, ni, du moins dans un premier temps, à son développement esthétique et industriel assuré par des hommes de spectacle comme Méliès ou par des hommes d'affaires comme les frères Lumière, ou plus tard Pathé. Les écrivains sont donc d'abord des spectateurs, même si l'œuvre de certains d'entre eux garde de cette expérience une trace immédiate – c'est le cas de Remy de Gourmont – ou bien plus tardive comme il arrive pour Sartre ou Jean Follain. Un ensemble de scènes, de motifs, d'idées, voire de poncifs, se constitue alors, donnant lieu à des variations sur des thèmes obligés et nourrissant romans et essais : la séance de cinéma « populaire », la première séance entendue comme motif autobiographique, les amours en salles obscures, la magie – noire ou blanche – du cinéma, la naïveté des foules, le machiavélisme des montreurs d'ombres. Défenseurs ou détracteurs du cinéma, séduits ou effrayés par lui, les écrivains reconnaissent l'émotion qu'il suscite chez les spectateurs et perçoivent qu'il va rapidement concurrencer le théâtre en tant que spectacle, puis le roman en tant qu'art narratif.

De son côté, le cinéma exploite presque immédiatement le fonds littéraire universel : mythes, légendes, romans célèbres, pièces de théâtre sont systématiquement adaptés pour satisfaire le besoin d'images, de scènes et de fictions. Il s'agit de sortir le cinéma de la foire et de faire venir dans les salles un public plus cultivé qui ne saurait se contenter des bandes burlesques et des films à trucs, et les grandes figures du patrimoine culturel – Faust, Jean Valjean, le Christ – attirent évidemment un public vite lassé des « vues » telles qu'en propose Lumière. Un double mouvement s'instaure donc en 1908. D'une part, le cinéma fait appel aux écrivains pour légitimer le caractère artistique de ses œuvres, et c'est ainsi que les revues spécialisées – *L'Écho du cinéma, Ciné Journal* ou bien *Le Film* – multiplient, de 1908 à 1914, les « visites au Grand Écrivain », quitte à s'entendre dire, la formule est de René Doumic, que le cinéma est un « théâtre pour illettrés » : ce qui n'empêche pas que la création de la société « Le Film d'Art » conduise au triomphe de *L'Assassinat du duc de Guise* dont le scénario a été écrit par Lavedan, membre de l'Académie française, suivi de bien d'autres réalisations prestigieuses.

D'autre part, les écrivains tentent de défendre leurs intérêts et de faire valoir leurs projets : d'où la fondation, par les dramaturges Decourcelle et Gugenheim, de la « Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres », la SCGAL, affiliée à Pathé en vue de promouvoir des scénarios de qualité et de s'assurer la collaboration de romanciers et de dramaturges. Albert Capellani, ancien acteur du Théâtre Libre d'Antoine, y est directeur artistique, mais aussi réalisateur, et remporte de beaux succès avec des adaptations prestigieuses : *L'Assommoir* en 1908, *Les Mystères de Paris* et *Les Misérables* en 1912. André Antoine lui-même rejoint la Société dès 1914 pour y écrire et réaliser notamment *Les Travailleurs de la mer* en 1918, *La Terre* en 1921 et *L'Arlésienne* en 1922. Les films sont tournés en plein air et la direction d'acteurs est plutôt sobre pour l'époque, comme le montre en 1913 le *Germinal* de

Capellani, et ces réalisations sont beaucoup moins théâtrales et empesées que celles de la société « Le Film d'Art ».

Par ailleurs, si les « gens-de-lettres » traitent le plus souvent le cinéma avec mépris, des poètes – Max Jacob ou Apollinaire – militent pour ce que ce dernier, dans *L'Esprit nouveau et les poètes* (1917), appelle « l'art populaire par excellence ». Des écrivains s'enrôlent et deviennent critiques – c'est le cas de Robert Desnos et de Philippe Soupault –, défendent le cinéma comme Aragon ou Cendrars, ou bien, comme Soupault, Cendrars et Desnos, écrivent des « poèmes cinématographiques » et des scénarios. Les surréalistes usent alors du cinéma comme d'un « stupéfiant image », selon la formule d'Aragon, ou comme d'un prétexte à scandale : c'est le chahut auquel donne lieu *La Coquille et le clergyman* au studio des Ursulines en 1921, ou la défense de *L'Âge d'or* de Buñuel et Dali en 1930. Le prestige du septième art s'accroît : les films américains, découverts pendant la Grande Guerre, en éblouissent plus d'un, et Chaplin est sacré poète, à l'égal d'un Rimbaud : associé au Progrès, à la Modernité, à la Vitesse, le cinéma se trouve qualifié d'Art Total.

L'écriture romanesque s'inspire alors de l'art des raccords, de l'alternance des points de vue, des accélérations narratives que permet l'ellipse : on le voit chez Céline ou chez Paul Morand. Mieux encore, en ces années 1920, le cinéma est perçu comme cet art visionnaire où se révèle l'occulte, se projettent les fantasmes et les rêves, mais s'affirme également la révolution sociale ou sexuelle. Il est magie, sorcellerie pour Artaud, et catharsis suprême. Le discours de certains écrivains rejoint ainsi celui d'une certaine avant-garde – Jean Epstein ou Germaine Dulac : tous veulent soustraire le cinéma à... la littérature, à l'influence notamment du théâtre et à la tyrannie de l'intrigue, pour en faire un art purement visuel et rythmique, une nouvelle forme de poésie. Louis Delluc, romancier, critique et essayiste (*Charlot*, 1921) finit d'ailleurs par délaisser la littérature pour militer par la création de ciné-clubs, devenir scénariste et metteur en scène, bientôt suivi par Marcel L'Herbier, non sans succès si l'on songe à *L'Argent* (1928).

DÉCEPTIONS, MALENTENDUS, CONCILIATIONS

Les déceptions sont souvent à la mesure des enthousiasmes et des attentes. C'est que la plupart des écrivains des années 1920 dénient les réalités financières, techniques et commerciales du cinéma et déplorent de voir cet art total livré aux industriels et aux faiseurs ; ils admirent des films mais, Chaplin excepté, refusent de reconnaître pleinement des cinéastes ; ils revendiquent une mythique éducation du spectateur, mais voient le cinéma finalement échapper aux poètes. Leurs scénarios d'ailleurs s'avèrent généralement impossibles à tourner : c'est le cas, en 1916-1917, de *La Fin du monde filmée par l'ange Notre-Dame* de Cendrars qui malgré sa collaboration avec Abel Gance pour *La Roue* en 1918 est un déçu du cinéma ; le cas encore du *Cœur volé* de Soupault qui en 1934 élabore un script sans dialogue, sur le modèle du René Clair des années 1920.

D'une façon générale, d'ailleurs, lorsque les écrivains rédigent des critiques ou préparent des scénarios, ils le font pour gagner quelque argent, se faire connaître

ou renouveler leur inspiration et leur style, exercer leur fantaisie et leur talent sans trop de conséquences, mais ils demeurent, quoi qu'il en soit, du côté de la littérature. Il arrive cependant qu'ils basculent vraiment vers le cinéma pour se vouer à sa défense et son illustration, et c'est alors le cas de Louis Delluc, suivi, de 1928 à 1931, par l'équipe de la première *Revue du cinéma* conduite par Jean Georges Auriol et composée de Robert Aron (qui introduisit la revue chez Gallimard), de J.-B. Brunius, membre du Groupe « Octobre », du poète André Delons, membre du « Grand Jeu », de Denis Marion enfin, collaborateur également de la *NRF*, qui reproche aux « gens de lettres » leurs tentatives pour annexer le cinéma et la conception élitaire qu'ils s'en font, refusant de le reconnaître dans ce qui le définit : un commerce et une industrie, mais également un art pour une part créé par la masse et pour elle.

Dans les années 1930-1940, des revues littéraires ouvrent leurs pages au cinéma : c'est le cas de la *NRF*, de *La Revue universelle*, de *L'Europe nouvelle* ou de *Commune.* Roger Leenhardt, Robert Brasillach, Philippe Soupault, Claude Aveline y travaillent parmi d'autres. Le cas de Soupault et de Paul Morand est sans doute exemplaire : le premier publie certes un *Charlot* en 1931, mais il s'agit d'un récit poétique qui entend conférer au personnage une dimension littéraire ; ses critiques ne définissent pas une « ligne », mais reflètent des goûts personnels, ignorent superbement tout compromis avec le milieu cinématographique et disent son rêve, toujours déçu, d'éducation du peuple par la poésie. Il s'inscrit ainsi dans une lignée d'écrivains qui, de Desnos à Audiberti – introduit par Truffaut aux *Cahiers du Cinéma* où il écrit de 1955 à 1960 – et à Michel Braudeau qui hanta quelque temps les colonnes du *Monde,* pratiquent une critique dilettante et brillante, célèbrent les beautés de certaines jeunes personnes et manquent leur entrée dans la fiction cinématographique. Quant à Morand, il est l'auteur, entre 1927 et 1943, de plusieurs projets d'adaptations inabouties et de scénarios, mais aussi d'un brûlot antisémite – *France-la-doulce* (1933) – qui témoigne de sa connaissance des usages financiers et des pratiques scénaristiques ; et s'il déplore la médiocrité de la production courante et le mercantilisme persistant du milieu, il dirige la Commission de censure cinématographique sous le Régime de Vichy jusqu'en 1943.

Lorsque le cinéma devient parlant, on fait de nouveau appel aux dramaturges. Marcel Achard – on se souvient de *Jean de la lune* (1931) – Alexandre Arnoux, Jacques Natanson, Yves Mirande écrivent des scénarios ou des dialogues, bientôt suivis par Jean Anouilh et Marcel Aymé. Mais la querelle du théâtre filmé attise les rivalités et entraîne des scissions entre les milieux du cinéma et de la littérature, et Marcel Pagnol, par exemple, développe dans *Les Cahiers du film* une théorie provocante selon laquelle la littérature doit aller *dans* le cinéma. Or si celui-ci a besoin d'auteurs, il résiste néanmoins à l'intrusion des écrivains. On le voit au début de 1930 quand André Gide, Marc Allégret, Jules Romains et Martin du Gard tentent de créer une société de production, « Le Film parlant français », afin de promouvoir des scénarios d'écrivains. Leurs ambitions et leur esprit d'indépendance se heurtent en effet aux évolutions techniques rapides du sonore, aux difficultés financières ainsi qu'à la construction du studio de Billancourt sous l'égide de Pierre Braunberger. Le projet avorte et Martin du Gard tente en vain de vendre deux scénarios

originaux écrits en 1929 et 1930. En 1933, ses adaptations de *Madame Bovary* et de *La Bête humaine* sont également écartées, au profit de celles de Jean Renoir.

Les relations de l'édition et du cinéma ne sont pas plus apaisées. Lorsqu'en 1925 Gaston Gallimard lance des collections, « Cinario » et « Cinéma romanesque », afin d'intéresser des producteurs à certains écrivains de sa Maison, Joseph Kessel ou Pierre Mac Orlan, ou tirer des romans de films à succès, le résultat ne comble pas son attente, et il abandonne en 1931 la trop coûteuse *Revue du Cinéma* de Jean-Georges Auriol. En 1933, pourtant, contre l'avis de ses conseillers et pour l'amour de Valentine Tessier, il crée une petite société de production : l'échec du film tiré de *Madame Bovary* est aussi un désastre financier, et elle n'y survit pas. Sur les instances de Denise Tual, il renouvelle cependant l'expérience en 1936 avec la société de production « Synops » chargée de tirer du fonds Gallimard scénarios et adaptations.

ASSOCIATIONS

C'est bien pourtant au cours des années 1930 que la littérature et le cinéma vont s'allier durablement, notamment de deux manières. Par l'émergence, d'abord, d'un type de créateur spécifiquement français : l'écrivain-réalisateur. C'est le cas de Sacha Guitry dont la carrière de cinéaste commence dès 1915 mais qui réalise l'essentiel de ses quelque trente films entre 1935 et 1957. C'est aussi le cas de Cocteau qui tourne huit films de 1930 à 1960, mais écrit également des scénarios et des dialogues. Marcel Pagnol, enfin, réalise dix-sept films de 1933 à 1954, à quoi s'ajoutent scénarios encore et adaptations. Mais ce travail se fait en marge des institutions cinématographiques. Pagnol rencontre les résistances du milieu aussi bien que les objections de ses confrères dramaturges ; Guitry et lui sont accusés de faire du « théâtre cinématographique » plutôt que du cinéma. Lorsque Cocteau réalise son premier film, *Le Sang d'un poète,* c'est grâce au mécénat du vicomte de Noailles ; Guitry de son côté s'assure l'amitié de producteurs non-conformistes et s'entoure d'une équipe fidèle ; Pagnol enfin produit lui-même ses films tournés dans ses propres studios à Marseille. Si, en dépit de cette marginalité, ils remportent néanmoins des succès, c'est parce que, hommes de théâtre, ils ont le sens de la construction dramatique aussi bien que du dialogue et que ce sont des poètes du visuel qui savent s'entourer de collaborateurs capables de mettre en valeur leurs idées et leur esthétique. L'univers mythico-onirique de Cocteau est ainsi magnifié par les lumières d'Henri Alekan dans *La Belle et la bête* (1945) ; dans *Désiré* (1937), la théâtralité légère de Guitry est servie par ses acteurs ; l'inscription du drame ou de la comédie dans l'espace et le verbe provençal de Pagnol est poétisée, dans *César* (1936), par sa troupe de techniciens et de comédiens. Tous trois affirment la force d'un texte dense allié au récit et à l'image, et plusieurs jeunes cinéastes français des années 1960-1970 s'y reconnaîtront : François Truffaut ou bien Jean Eustache. Reste le nom d'André Malraux : mais, malgré l'intérêt soutenu pour le cinéma dont témoigne son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* que publie *Verve* en 1939, il ne réalise qu'un seul film, un coup de maître il est vrai : *Sierra de Teruel* en 1939.

La seconde alliance entre cinéma et littérature se manifeste dans l'association d'un écrivain-scénariste avec un réalisateur, et l'exemple le plus célèbre est celui de Jacques Prévert et Marcel Carné qui signent ensemble *Jenny* en 1936, *Les Enfants du Paradis* en 1945 ou encore, en 1949, *La Marie du port.* Rares sont cependant les écrivains qui réussissent, à l'instar de Prévert, une double carrière de scénariste et d'écrivain. Beaucoup renoncent à la littérature pour le scénario : c'est le cas de Jean Aurenche et Pierre Bost (qui travaillent avec Claude Autant-Lara), de Charles Spaak (auprès de Julien Duvivier ou Jean Grémillon), de Jacques Viot ou d'Henri Jeanson (qui collabore avec Christian-Jaque). Les années 1930 et 1940 voient d'ailleurs s'affirmer le pouvoir des scénaristes qui fondent un syndicat et prétendent au statut d'« écrivains de cinéma » : l'enjeu est évidemment financier, mais aussi symbolique, puisqu'il s'agit de se faire reconnaître dans les champs littéraire *et* cinématographique, entreprise presque fatalement vouée à l'échec.

Quant aux écrivains reconnus, ils se contentent de collaborations occasionnelles que des raisons diverses viennent expliquer. C'est le goût d'un gain facile, sans doute, qui conduit Colette, critique à la revue *Film* de 1916 à 1918, à écrire des scénarios et des dialogues (*Lac aux dames* en 1933, *Divine* en 1935, *Gigi* en 1948) mais aussi les sous-titres de *Jeunes filles en uniforme* en 1931. En revanche, c'est par intérêt pour le cinéma que Giraudoux adapte *La Duchesse de Langeais* pour Jean de Baroncelli en 1942, et en 1943 *Les Anges du péché* pour Robert Bresson, ou que Raymond Queneau écrit pour René Clément les dialogues de *Monsieur Ripois* et de *Gervaise* en 1954 et 1955, et l'année suivante ceux de *La Mort en ce jardin* pour Buñuel. Et, si bien plus tard, en 1974, Modiano travaille à *Lacombe Lucien,* c'est à la suite de sa rencontre avec Louis Malle.

Mais pour quelques collaborations heureuses, combien de déconvenues qui découlent, le plus souvent, d'une attitude ambivalente des écrivains à l'égard du cinéma. Ainsi Giono postule sans doute que le cinéma est un divertissement inférieur à la littérature, mais il milite en faveur d'un usage magique, anarchique et non réaliste de la caméra, et déçu par les adaptations que Pagnol a réalisées, avant-guerre, de certaines de ses œuvres – *Joffroi, Angèle, Regain* – il finit par créer sa propre maison de production et assumer en 1960 la réalisation de *Crésus,* œuvre austère et sans lendemain. Quant à Sartre, dont la critique du *Citizen Kane* de Welles, parue en 1945 dans *L'Écran français,* demeure un modèle d'incompréhension – il y voit « une œuvre d'intellectuel « –, il ne produit, malgré son attirance pour le cinéma, que des scénarios pesants comme *Les Jeux sont faits* de 1947, ou mal adaptés comme le *Freud* que John Huston remaniera profondément en 1962. Restent pourtant des réussites : celle de Claude Ollier, par exemple, qui de 1959 à 1968 et de la *NRF* aux *Cahiers du cinéma* poursuit un travail de découverte d'auteurs et de réflexion de fond : il coordonne, ainsi, le numéro des *Cahiers* qui s'intitule *Film et roman : problèmes du récit.* Celle de George Perec aussi qui, non content d'avoir décrit la cinéphilie des années 1950 dans de célèbres pages des *Choses* (1965), compose avec Robert Bober, en 1979, les très beaux *Récits d'Ellis Island.*

Les deux alliances du cinéma et de la littérature que nous venons d'évoquer connaissent une sorte de renouveau à la fin des années 1950 avec l'émergence du

Nouveau Roman et de ce qu'on a appelé « l'École du regard », le travail dramaturgique de Samuel Beckett, Robert Pinget ou Marguerite Duras, et d'autre part l'évolution, voire la mutation, des formes cinématographiques italiennes et françaises. De 1958 à 1976, Claude Chabrol réalise plus de dix films dont il écrit les scénarios avec le romancier Paul Gégauff. Après avoir travaillé avec Jean Cayrol pour des courts métrages (*Nuit et Brouillard* en 1955) et Raymond Queneau (*Le Chant du Styrène* en 1958), Alain Resnais, pour des scénarios de longs métrages, fait appel à Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour*, 1959) et à Robbe-Grillet (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961). Tous les deux seront des écrivains-cinéastes relativement prolifiques dont les films sont tournés grâce aux aides de l'État et diffusés par les circuits « Art et Essai ». Destinés à des spectateurs peu nombreux et fidèles, ils ne touchent plus le large public qui était naguère celui de Guitry, Pagnol ou Cocteau, mais stimulent la critique et surtout la théorie cinématographique ainsi que les études universitaires : c'est le cas de *L'Homme qui ment* de Robbe-Grillet en 1968, et en 1974 d'*India Song* et du « cycle indien » de Marguerite Duras.

Si la tradition se poursuit au cours des années 1980 et 1990, c'est avec un moindre succès. On peut sans doute citer les tentatives de Jean-Philippe Toussaint, par exemple, qui adapte ses propres romans – *L'Appareil photo* de 1988 devient plus tard *La Sévillane* – ou la collaboration de Philippe Garrel avec l'écrivain Marc Cholodenko pour les dialogues de *J'entends plus la guitare* en 1991, mais il semble bien que si la place des écrivains se restreint dans le cinéma français, c'est que la notion d'auteur s'y élargit. Dès 1948, Alexandre Astruc avait publié un article-manifeste sur la « caméra-stylo » où il souhaitait que, dès l'écriture du scénario, le film fût pris en charge par son « auteur » afin que le cinéma exprime des notions ou des sentiments aussi complexes que le la littérature. Et si la « politique des auteurs » définie par certains collaborateurs des *Cahiers du cinéma* dans les années 1950 est une ligne critique, c'est également une stratégie de conquête des écrans qui vise à écarter les scénaristes et à permettre à une « Nouvelle Vague » de cinéastes de réaliser leurs projets.

Le paradoxe est néanmoins que la plupart de ces nouveaux talents ne se réfèrent pas seulement au cinéma, mais également à la littérature : Truffaut rend à Audiberti des hommages réitérés et fait usage des textes de Henri-Pierre Roché dans *Jules et Jim* en 1962 et dans *Les Deux Anglaises* en 1971 ; le goût des citations chez Jean-Luc Godard comme la culture classique d'un Éric Rohmer et d'un Jacques Rivette sont également des signes du même intérêt. Suivant l'injonction d'André Bazin, ces auteurs n'hésitent pas à pratiquer un « cinéma impur », fortement empreint de littérature ou de théâtralité assumée, et réaffirment l'interaction du texte et de l'image. En véritables « écrivains du cinéma », ils parviennent souvent à la parfaite intégration du littéraire dans le cinématographique, de même que Chris Marker dans *La Jetée* de 1963 ou Jean Eustache dans *La Maman et la putain* (1973). Mais si Marguerite Duras et Robbe-Grillet ont pu bénéficier de la politique des auteurs dans les années 1960-1970, l'éclatement et la dispersion des formes littéraires aussi bien que cinématographiques, la complexité du processus d'élaboration et de production des films, le souci obsédant de la rentabilité rendent aujourd'hui plus exceptionnelle l'émergence d'œuvres aussi exigeantes, alors que, paradoxalement,

la création de la Société des Réalisateurs de Films a permis, après 1968, un accès plus facile à la réalisation, dont certains écrivains ont pu profiter : Philippe Labro, José Giovanni, Christopher Frank, Gérard Mordillat.

ADAPTATIONS

En mal de récits et d'images notoires, les pionniers du cinéma adaptent sans vergogne le patrimoine littéraire mondial au format des bandes muettes : histoires courtes, allusives, illustrées selon la scénographie héritée du théâtre ou du musée Grévin. Mais le texte réapparaît dans les intertitres, les structures narratives se font plus complexes avec la durée croissante des films et elles peuvent s'inspirer du roman : Griffith ne se réfère-t-il pas à Dickens pour justifier ses découpages ? En Italie, c'est Gabriele d'Annunzio qui compose les intertitres de *Cabiria* en 1914. En Allemagne, en Union Soviétique, en France, au cours des années 1920 notamment, chez Fritz Lang, Eisenstein, Abel Gance ou bien Jean Epstein, les figures de rhétorique se combinent à des compositions plastiques et rythmiques pour intégrer les intertitres à la dynamique d'ensemble du film. L'évolution du film sonore et parlant voit s'effectuer un processus analogue d'intégration du littéraire. Les dialogues, d'abord filmés par une caméra plutôt statique, se plient à un montage plus souple qui valorise leur charge dramatique et les interactions verbales et non-verbales : ainsi se retrouve la magie des visages et se découvre celle des voix chez Renoir ou Pagnol. Jean Cocteau et Sacha Guitry, de leur côté, développent les potentialités poétiques et narratives de la *voix off*, qui autorise des contrepoints entre texte et image et fonde le « cinéma impur » qu'illustreront plus tard Robert Bresson ou François Truffaut dans de célèbres adaptations comme le *Journal d'un curé de campagne* en 1951. Donner à lire le texte – André Antoine compose les intertitres de *L'Arlésienne* avec des répliques de la pièce de Daudet –, le donner à entendre dans le film sont bien des tentatives pour allier le lisible au visible.

« Littérature et image sont immiscibles » selon Pascal Quignard (*Petits Traités I*, 1990) : on ne saurait être au même moment lecteur et spectateur. Nombreuses sont cependant les tentatives pour conjuguer les deux moyens d'expression, mettre le spectateur au défi de se confronter à une écriture mixte. Dans le registre poétique, Man Ray tente en 1928 de rendre sensible à la vue un poème de Robert Desnos – *L'Étoile en mer* – et en 1995 Jean-Daniel Pollet donne à entendre, avec ses images, des textes de Francis Ponge dans *Dieu sait quoi*. On voit bien d'autre part que le littéraire fonde tout autant que le filmique certains essais élaborés par des auteurs en quête de formes non seulement neuves, mais exactement appropriées à leur propos : ainsi, par exemple, de *La Société du spectacle* de Guy Debord en 1973, réflexion sur les puissances de l'image, ou de *JLG JLG* de Jean-Luc Godard, autoportrait introspectif.

Quant aux adaptations proprement dites, elles ont toujours eu des visées pragmatiques en même temps qu'esthétiques ; on adapte parce qu'on en a besoin et le cinéma continue de recourir aux grandes œuvres et aux auteurs célèbres pour attirer les foules, suivre une politique de prestige, faire œuvre « culturelle » : dans

les années 1990, *Cyrano de Bergerac, Germinal, Le Hussard sur le toit* s'inscrivent ainsi dans une longue lignée. Éditeurs et professeurs de lettres tirent aussi bénéfice de ces opérations : le film fait vendre, et peut-être lire, le livre. L'édition, d'ailleurs, tire d'autres partis des prestiges du grand écran : la « novélisation » aujourd'hui dérivée du film, de 1915 environ aux années 1950 s'est fréquemment pratiquée sous d'autres noms – « film raconté », « roman-cinéma », « ciné-roman « – non sans qu'y collaborent parfois des écrivains, de Ribbemont-Dessaignes à Jean-Claude Carrière. Les « serials », ou films à épisodes, avaient lancé, dès les années 1910, le double mouvement de l'adaptation : *Fantômas* de Louis Feuillade est adapté en 1913-1914 du roman de Pierre Souvestre et Marcel Allain ; *Judex*, également dû à Feuillade en 1917, fait l'objet d'une adaptation en feuilleton. L'édition exploita, et exploite encore de diverses manières le cinéma, qu'il s'agisse de publications de scénarios, de transcriptions de découpages, de ciné-romans – ce terme, qui désigne la transposition de films en récits littéraires, étant relancé par Robbe-Grillet en 1961 pour *L'Année dernière à Marienbad* –, ou bien encore des « romans cinéoptiques » de la collection « Cinario » de Gallimard qui, bâtis comme des scénarios, visent à devenir des films. Le film « novélisé » et le roman à l'inverse « scénarisé » constituent parfois d'indéniables curiosités esthétiques dans l'assujettissement qu'ils illustrent d'une forme à une autre. Ils ne sauraient cependant être comparés avec des œuvres littéraires – celles de Perec, de Modiano ou de Jean Échenoz, par exemple – que le cinéma a pénétrées en profondeur. De la même manière, les adaptations cinématographiques culturellement programmées ne se situent pas sur le même plan que des films qui procèdent d'une appropriation intime d'une œuvre ou d'un auteur, ainsi qu'en témoignent par exemple Jean Renoir en 1938 pour *La Bête humaine* de Zola, Max Ophuls avec Maupassant dans *Le Plaisir* (1951) ou Robert Bresson pour *Mouchette* de Bernanos (1967).

Obstinément posée aux adaptations d'œuvres littéraires, la question de la « fidélité » n'a donc pas grand sens dès que l'on se place du point de vue sémiotique ou esthétique. Les régimes de production du sens différent en effet profondément – des mots seulement d'un côté, des mots, des images et des sons de l'autre – et par ailleurs un auteur-cinéaste digne de ce nom, même s'il respecte et admire profondément l'écrivain qu'il adapte, ne saurait faire œuvre personnelle sans le « trahir » un peu : l'œuvre adaptée est avant tout un point d'appui. L'insistance de la question est cependant un double signe, et particulièrement en France. Elle met tout d'abord en relief la persistante rivalité entre les deux arts et la propension à les hiérarchiser, et souligne d'autre part la tendance à placer les relations du cinéma et de la littérature sous le signe de la dette. Comme si le cinéma ne pouvait être tenu quitte d'être venu *après* et d'avoir beaucoup emprunté à la littérature, même s'il a également trouvé son bien chez les musiciens et les peintres, comme d'ailleurs dans les arts du spectacle. Tout autant que rivale ou créancière, la littérature demeure néanmoins aujourd'hui, à l'heure du tout-visuel-et-sonore, ce qu'elle a toujours été pour certains cinéastes que la hauteur de vue n'effraie pas : une « alliée substantielle ».

BIBLIOGRAPHIE

CLERC J.-M., *Écrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985.
Littérature et cinéma, Paris, Nathan, 1993.
JANICOT Ch., *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.
PRIEUR J., *Le Spectateur nocturne, les écrivains au cinéma*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1993.
ROPARS-WUILLEMIER M.-C., *De la littérature au cinéma*, Paris, A. Colin, 1970.
VANOYE F., *Récit écrit-récit filmique*, Paris, Nathan, 1989 ; *Scénarios modèles - modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.

L'essai

L'essai au XIXe siècle

Patrick BERTHIER

L'étude de la relation critique par Jean-Thomas Nordmann a déjà été, naturellement, l'occasion d'évoquer de nombreux titres de volumes susceptibles d'être rattachés au monde assez mal délimité de l'« essai » : c'est le cas, en partie, de ce qu'il dit de la « modernité des créateurs », ce qui explique que ne figure pas ici, pour le XIXe siècle, une étude spécifique sur « Les écrivains devant la littérature », comme il en existe une pour le XXe siècle : les redites y eussent été trop ouvertement inévitables. Mais, bien sûr, il sera question, dans ce panorama de l'essai au XIXe siècle, de l'attitude théorique des écrivains face à leur art, dans la mesure même où ce qu'ils en disent relève forcément des « idées ».

Dans la France littéraire du XIXe siècle, qu'appellera-t-on essai ? Si l'on admet que ce terme désigne une entreprise intellectuelle cohérente et, sinon close sur elle-même, du moins menée à bien à partir d'un programme préconçu, il faudrait, en principe, ne retenir que des ouvrages complets. Pourtant, bien des articles publiés dans des revues, bien des préfaces décisives à des romans, à des pièces de théâtre, à des recueils de vers, mériteraient aussi le nom d'essai, dans la mesure où s'y dessine en profondeur la théorie littéraire ou plus généralement humaine au nom de laquelle un auteur développe sa vision du monde et de l'expression esthétique et morale de cette vision. Il n'est même pas sûr que la fiction puisse être véritablement tenue à l'écart, tant le roman, par exemple, peut contenir de parties relevant ouvertement ou implicitement de l'essai critique. On ne se tiendra donc pas ici à une délimitation restrictive de la notion d'essai, même s'il va de soi que seront considérées en priorité les œuvres complètes, non narratives, non fictionnelles, et visant à la présentation d'une vue générale sur un sujet ; et tout en écrivant cela, comment ne pas énoncer aussi cette évidence, que *De l'amour* de Stendhal est bien un essai... mais que sur l'amour les romans du même auteur en disent autant, peut-être mieux, sans être, il est vrai, des « essais » identifiables comme tels ; on peut détecter la même relation complexe entre la *Physiologie du mariage* et, par exemple, *La Muse du département*, roman au sein duquel, en outre, se trouve développé à propos de l'amour un des plus beaux morceaux d'« essai » qu'ait suscités l'*Adolphe* de Benjamin Constant... Et dans d'autres domaines des idées la communication entre les œuvres est la même ; *Paroles d'un croyant* (1834) est un des plus célèbres essais du XIXe siècle français, mais pour en situer la couleur, le ton original, le

retentissement, il faut non seulement lire d'autres essais de la même époque (ceux de Joseph de Maistre entre autres), mais prolonger cette lecture par celle de *Servitude et grandeur militaires*, « roman » fort idéologique où Alfred de Vigny expose, en son nom propre et indépendamment des trois histoires-prétextes qui forment l'armature du livre, une (trop ?) fameuse théorie de l'honneur qui ne se comprend clairement que si on connaît et Lamennais et les penseurs catholiques traditionalistes... Nous sommes indéfiniment dans un univers mental du « tout se tient ».

Aussi est-ce pour la seule clarté de l'exposé que nous répartirons par grandes familles d'idées un matériau à la fois très vaste, malléable et fuyant dans son ensemble, alors même qu'au fil du temps semblent aisément s'y distinguer des « monuments » visibles, et donc visitables ; *Paroles d'un croyant*, puisque nous avons cité cet ouvrage, en serait le type : livre oublié aujourd'hui, mais événement idéologico-littéraire de la décennie 1830, et dont nous devons parler à ce titre, comme il fallait le faire aussi, en poésie, pour les chansons de Béranger (voir la contribution de Patrick Besnier) ou, au théâtre, pour les triomphes de Casimir Delavigne qu'évoque Jean-Marie Thomasseau (je choisis exprès des exemples pris à d'autres chapitres de cet ouvrage, mais qui se situent au même « moment » de la France littéraire).

La première grande famille d'essais dont il sera question ici – la plus nombreuse, à vrai dire – tourne tout entière autour de l'idée du religieux : ce n'est pas un choix subjectif, c'est la constatation d'un fait. La France du XIXe siècle, si mal qu'elle ait été christianisée, est chrétienne ; sinon, ni Chateaubriand, ni Lamennais, ni Louis Veuillot n'y auraient été entendus, ou du moins leur parole n'aurait pas eu un tel écho ; et n'auraient pas non plus été entendus ceux qui cherchèrent des voies nouvelles pour expliquer ou exprimer le religieux : le Renan de la *Vie de Jésus* bien sûr, mais aussi le Zola des *Quatre Évangiles*... On verra que ces développements occupent près de la moitié de l'espace total : reflet, me semble-t-il, de la réalité des idées au XIXe siècle ; elles *sont* religieuses.

À cette succession à la fois disparate et logique de regards d'écrivains sur la relation de l'homme avec le sacré, font pendant un certain nombre de grands textes sur la politique, à supposer qu'on puisse ainsi l'isoler. Peu de gens de lettres, en effet, qui durant tout le XIXe siècle ne se soient penchés sur la question de la cité, souvent à l'occasion d'un grand événement : la Révolution française pour Chateaubriand, pour Mme de Staël ; le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte pour Hugo ; Dreyfus pour Zola. Autant de noms évoqués, déjà, par Jean-Thomas Nordmann dans son étude de « l'écrivain dans l'Histoire ». Mais aussi autant d'« essais » ; dans tous ces cas de figure une conception morale et sociale de la vie est en jeu ; et pour nous, l'important, c'est qu'à l'exception notable de Tocqueville, qui n'a jamais été ni poète, ni romancier, ni dramaturge, presque tous les auteurs des grands textes qui relèvent de cette catégorie de l'essai politique, au sens large du terme, sont des animateurs centraux de la France *littéraire*, chacun en son temps.

C'est aussi la raison pour laquelle, dans un troisième temps, nous dirons quelques mots de ce qui lie ce même être humain, dont il est partout question, à l'univers esthétique ; voisinent ici des textes énormes (*William Shakespeare* de Victor Hugo), des condensés magistraux (l'« Avant-Propos » de *La Comédie humaine*), et de plus circonstanciels programmes littéraires : préfaces des Goncourt, théorie naturaliste

de Zola – ou, auparavant, tout ce qui prépare la bataille romantique en fait d'essais sur le théâtre, textes dont il a été largement question dans les pages rédigées par Jean-Marie Thomasseau : pourtant, aucun doute, la *Préface de « Cromwell »* est un essai majeur, et si nous ne développons pas à nouveau ce qui en a été bien dit, c'est uniquement dans le souci pratique de limiter les répétitions... Il reste bien assez de textes à évoquer, et l'on aura compris que ce qui justifie ces effets d'écho, c'est précisément la certitude d'une intercirculation permanente des idées, qui les rend naturellement irréductibles aux subdivisions, pourtant inévitables, d'une « histoire ».

La France littéraire du XIXe siècle devant le fait religieux

Je dis : le « fait » religieux, plutôt que les idées religieuses, car je crois que dans une civilisation comme celle de la France l'imprégnation chrétienne est une réalité avant d'être une théorie. Réalité des pratiques paroissiales et, si l'on veut, de superstitions, d'origine souvent très ancienne : bien des rites chrétiens sont des pratiques « païennes » reconverties, à la façon, parfois, de ces mégalithes bretons sommés d'une croix. Réalité, aussi, du poids qu'a représenté pendant des siècles d'ancien régime catholique la monarchie de droit divin : les encyclopédistes ne s'y étaient pas trompés lorsqu'ils la prirent pour cible, ni les révolutionnaires qui voulurent, en interdisant la pratique, en supprimant le dimanche, en traquant le clergé, nier jusqu'à la trace séculaire de la réalité. C'est d'ailleurs bien à la restauration de la *pratique* religieuse que travaille l'auteur de *Génie du christianisme...* et c'est au signe tout particulier de cette pratique que constituent les pèlerinages, en si vive expansion au XIXe siècle, que s'intéresse avec passion, presque cent ans plus tard, le Huysmans converti de Lourdes. Sans le poids du *fait* religieux, Robespierre n'aurait pas voulu créer un culte, strictement ritualisé ; sans le poids de ce même fait, toujours premier un siècle plus tard, Combes et les autres n'auraient pas attaché une telle importance au viol brutal des moindres cloîtres. Tout ce qui s'écrit, en fait d'essais sur la religion, dans la France littéraire du XIXe siècle, s'adresse à un lectorat dont la culture religieuse est concrète, et qui comprend de quoi il est question.

CHATEAUBRIAND CHANTRE DU SACRÉ

C'est avec l'épisode d'*Atala* (1801) que Chateaubriand, jeune aristocrate juste rentré d'émigration, atteint la célébrité véritable ; nous aurons à dire, plus loin, l'importance de l'*Essai sur les révolutions* de 1797, mais à son époque l'impact de cette première grande œuvre avait été bien moindre. Au contraire, *Atala*, puis le *Génie du christianisme* et *René* (1802) imposent durablement le nom d'un maître ; or, ce maître est, ouvertement, un apologiste de la religion chrétienne, comme le montrent encore l'épopée des *Martyrs* (1809), une bonne part de l'*Itinéraire de Paris*

à Jérusalem (1811) et même la tragédie biblique de *Moïse*, créée en 1832 seulement mais écrite, aussi, en 1811. Preuve, s'il était besoin d'en produire une de plus, de la fragilité de notre notion d'« essai » : pour comprendre l'auteur chrétien que fut Chateaubriand, il nous faut toute sa littérature, jusqu'aux années de la vieillesse, jusqu'au « crucifix » de la page ultime des *Mémoires d'Outre-Tombe*, jusqu'à ce dernier livre négligé, capital, qu'est la *Vie de Rancé* (1844) – essai, certes, celui-là, mais tant imprégné de tous les sortilèges déployés pendant quarante ans par le *littérateur...*

Atala et *René*, dont la fortune conjointe s'est encore accrue à partir du moment (1805) où Chateaubriand lui-même les a unis en un seul volume, avaient été conçus à l'origine comme des chapitres du *Génie du christianisme*. L'« anecdote » d'Atala, « écrite sous les huttes mêmes des Sauvages » (lettre au *Journal des débats*, 1800, reproduite dans la préface de la première édition d'*Atala*), vient des souvenirs du voyage en Amérique (avril-décembre 1791), et devait faire partie d'un grand roman sur les Indiens, *Les Natchez*, qui finit par être publié, mais en 1826 seulement. Épisode narratif, à n'en pas douter, mais qu'il est indispensable de mentionner si l'on veut ensuite comprendre *René* : en 1725 Chactas, un vieil Indien aveugle, y fait à René, voyageur français, le récit de ses amours malheureuses de jadis avec Atala, vouée à la Vierge par sa mère convertie et qui s'est donné la mort pour ne pas rompre ce vœu en aimant un homme ; les prestiges stylistiques, descriptifs et lyriques de ces brèves et célèbres pages masquent un peu le sujet de fond, qui est bel et bien un plaidoyer en faveur d'une religion vraie, fondée sur le sentiment du divin (ce que Chateaubriand, dans la préface, appelle « un christianisme poétique et moral ») et non sur les contraintes mortelles d'un catholicisme restrictif, celui qui a imposé la virginité à Atala et l'a vouée du même coup au malheur.

En détachant ce rameau du tronc romanesque qui devait le porter, Chateaubriand, par une intuition passionnante de ce qui devait être pour toujours la marque même de son génie d'écrivain, lui donne un statut mixte, caractéristique, si l'on y songe, de presque tout ce qu'il publia ensuite. La preuve en vient immédiatement, puisque le jumeau d'Atala, lui aussi aussitôt célèbre, ce René si romanesque et si plaintif, est un autre rameau détaché – et détaché, cette fois, d'une œuvre non pas narrative mais ostensiblement discursive. Dans le vaste essai intitulé *Génie du christianisme* [sans article] qui paraît en 1802, l'histoire de René forme le livre IV de la deuxième partie. Cette fois c'est René, l'auditeur de Chactas dans *Atala*, qui se confie à lui, qui lui raconte sa jeunesse en proie au « vague des passions » (cette expression vient non pas de « René » même, mais du chapitre qui le précédait dans le *Génie*) et notamment sa passion pour sa sœur. Ici encore, c'est au domaine de la fiction qu'appartient le commentaire de ces pages si étroitement autobiographiques ; mais c'est bien à celui qui réfléchit sur le « panorama des idées » que revient la tâche de situer le récit de René dans l'axe de la préoccupation religieuse de l'auteur : ce n'est pas, en effet, on le sait, sur l'élégie de René que se termine cette histoire, mais sur le sermon du père Souël, qui condamne sans équivoque l'égarement du jeune homme ; c'est ce que Chateaubriand appelle, dans la *Défense du « Génie du christianisme »*, « sanctifier, par le christianisme, cette catastrophe » d'une déviation de l'amour.

Cela étant rappelé, il devient possible de concentrer la lumière sur l'essai lui-même que constitue ce long ouvrage du *Génie du christianisme.* Ici encore il faut dire que la trace laissée aujourd'hui par cette œuvre dans la mémoire de la France littéraire est très déformée. Nous oublions sans cesse que les contemporains de Chateaubriand n'ont pas pu lire les *Mémoires d'Outre-Tombe*, et ce que nous retenons du *Génie*, outre *René*, ce sont les pages qui, pour nous, annoncent les *Mémoires*, par exemple l'évocation de la nuit dans les déserts du Nouveau Monde (« Deux perspectives de la nature », I, V, chap. 12). Mais il est normal que ce soient les morceaux poétiques qui l'emportent : Chateaubriand n'est pas exégète, ni même théologien ; sa tâche est de rendre la religion à nouveau désirable, en montrant quelle fut son excellence dans l'histoire des hommes : les beautés de la nature, celles de la Bible (qui vaut bien Homère), l'architecture, la liturgie consacrent la supériorité de la civilisation chrétienne, et Chateaubriand le dit par l'exemple et l'image, plutôt que par la démonstration théorique : c'est, pour l'architecture, la comparaison de l'ogive avec les ramures des forêts sacrées (« Des églises gothiques », III, I, chap. 8) ou, pour la liturgie, les variations sur la beauté et le symbolisme des cloches, animatrices du culte (« Cloches », IV, I, chap. 1er). Ce que Chateaubriand cherche à promouvoir ainsi, c'est une image de Dieu qui puisse apaiser et combler l'âme lassée des troubles, avide d'harmonie ; la beauté du monde parle au cœur par le sublime et le mystère, qui sont comme la preuve symbolique de la réalité, de la présence et de l'action de Dieu.

Le *Génie du christianisme* comporte par ailleurs des pans entiers, très compilatoires, auxquels ne s'intéressent plus que les spécialistes : toute la première moitié de la première partie, consacrée à l'exposé des « dogmes et doctrines », et une bonne part au moins de la dernière (entre autres la longue justification des missions, livre IV) ; et, certes, il faudrait, pour envisager l'« Immensité des bienfaits du christianisme » (IV, VI, titre du chap. 1er) dans la perspective même où l'auteur a voulu nous en convaincre, lire ou relire tout ce grand livre, et non pas seulement ses pages lyriques. Mais, en même temps, que la postérité ait eu ainsi la mémoire sélective donne à notre propre entreprise d'analyse toute sa valeur objective – ne sont-ce pas en effet la mise en forme et la mise en scène *littéraires* des idées chrétiennes qui assurent au *Génie du christianisme* cette immortalité tronquée, peut-être, mais princière, qui est la sienne ? Le martyre commun, dans les arènes, du jeune chrétien Eudore et de la jeune païenne qu'il aime, Cymodocée – c'est le sujet des *Martyrs*, à la fois roman, épopée et poème en prose –, apparaît du même coup comme une image de plus illustrant et pérennisant la « démonstration » apologétique : Atala, René, Eudore, preuves continuées de la grandeur de Dieu.

Lire Chateaubriand essayiste, c'est souvent avoir, de la sorte, à franchir des pages mortes ; en comparaison du portrait charmeur de Velléda, la druidesse, auquel le futur martyr Eudore est bien près de succomber, les délices de la démonstration moralisante paraissent fragiles ; ou bien encore, à côté des évocations superbes d'Athènes en ruines ou de la Grande Pyramide, « porte éternelle bâtie sur les confins de l'éternité », l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* est – comme bien des récits de voyage ! – terriblement encombré de recopiages : heureux s'ils concernent un précédent chef-d'œuvre (Chateaubriand aime la *Jérusalem délivrée* du Tasse et ne cesse de la citer),

le lecteur s'ennuie quand on lui propose de longues et vétilleuses discussions historiques ou topographiques renvoyant aux récits des prédécesseurs.

Peut-être faut-il aller tout de suite à son dernier livre pour retrouver Chateaubriand auteur d'un essai rigoureux, toujours marqué, pourtant, du même projet apologétique, quoique la vieillesse en ait infléchi le ton. Imposé au pénitent par son confesseur, ce « pensum » de la *Vie de Rancé* se transforme en une autobiographie morale masquée, désespérée et orgueilleuse : libertin, converti, trappiste austère, l'abbé de Rancé (1626-1700) apparaît à Chateaubriand comme un frère philosophique, qui jette le même regard que lui sur le Néant et sur l'Éternité. Le charme du *Génie du christianisme* s'est considérablement assombri dans ces pages grises et sublimes, qu'il faut lire en songeant bien qu'elles sont postérieures à la conclusion elle-même chrétienne des *Mémoires d'Outre-Tombe*, dont elles constituent ainsi l'ultime clausule.

AUTOUR DE LAMENNAIS

Disons d'entrée que Félicité de La Mennais, puisque telle était la graphie première de son nom, n'a pas reçu du ciel auquel il croyait le génie envoûtant dont nous enchante René. Son style peut même apparaître aujourd'hui comme assez insupportable ; mais n'est-ce pas le propre d'une infinité de penseurs, et notamment de penseurs religieux ou philosophico-religieux du XIXe siècle ? S'agissant d'essais sur le fait religieux, nous sommes obligés, pour donner à Lamennais sa juste place, d'évoquer d'abord des écrivains dont la parole importe mais, malgré bien des efforts des uns et des autres, nous atteint malaisément.

Joseph de Maistre (1753-1821) et Louis de Bonald (1754-1840) sont aussi souvent cités que rarement lus ; mais ils doivent être mentionnés ici, car le succès littéraire de *Paroles d'un croyant* s'inscrit sur le fond idéologique que tisse leur pensée. Monarchiste, catholique, révolté par la Révolution française, Joseph de Maistre a défendu dès ses *Considérations sur la France* (1797), puis dans son *Essai sur le principe générateur des constitutions politiques* (1810-1814), une théorie théocratique ouvertement hostile aux principes républicains du *Contrat social* de Rousseau ; son essai *Du pape* (1819) est un manuel d'ultramontanisme, et sa dernière œuvre encore, la plus célèbre sans doute, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821), développe de façon, quoi qu'on en dise, plus souvent terrible que consolante l'idée d'une Providence justicière, d'une transcendance punitive, rassurante pour le seul juste. Bonald est plus raide encore dans son attitude contre-révolutionnaire et dans son apologie de l'union du Trône et de l'Autel (*Théorie du pouvoir politique et religieux dans la société civile*, 1796) ; le retour des Bourbons le comble et fait de lui une sorte d'augure écouté (*Mélanges littéraires, politiques et philosophiques*, 1819) ; un de ses textes les plus curieux, qui prouve à la fois son intelligence analytique et son obstination, resta inédit jusqu'en 1983 (*Réflexions sur la révolution de juillet 1830*, éd. Jean Bastier, Presses de l'IEP de Toulouse).

La pensée réactionnaire de Bonald et de Maistre est loin d'être la seule à s'exprimer dans l'essai religieux en ce premier tiers du XIXe siècle. Il est impossible, notamment, d'écarter d'un tableau où l'on cherche à comprendre les composantes

de la France littéraire des penseurs aussi diffus et difficiles que les philosophes Swedenborg (1688-1772) ou Louis-Claude de Saint-Martin (1743-1803), puisqu'un Balzac, pour ne citer que lui, s'est nourri de leur prose avant d'écrire *Séraphîta*... Retenons seulement la réalité de l'influence des doctrines illuministes, au début du siècle, sur des penseurs français comme Gleizes (1773-1843) ou Fabre d'Olivet (1768-1825), ou encore sur la visionnaire d'origine russe Mme de Krüdener (1764-1824).

D'une façon générale la pensée spiritualiste fourmille, d'autant plus difficile à saisir qu'elle s'incarne en des personnalités vigoureusement différentes les unes des autres : rien à voir entre l'exaltation mystique des uns et la clarté d'écriture d'un philosophe intime tel que Maine de Biran (1766-1824), auteur d'un remarquable *Journal* (voir ce qu'en dit, dans ce volume, Philippe Amen) ; pourtant tous parlent du sacré, et de l'expérience qu'ils en ont. Senancour, le romancier d'*Obermann*, exprime aussi son inquiétude dans son *Résumé des traditions morales et religieuses chez tous les peuples* (1825). On pourrait également faire place à l'œuvre érudite et originale d'un homme de presse catholique, le baron d'Eckstein (1790-1861), directeur de divers journaux religieux sous la Restauration. S'intéressent encore à la question Benjamin Constant (*De la religion*, 1824-1831) ou, de façon diffuse dans toutes ses œuvres, le philosophe lyonnais Pierre-Simon Ballanche (1776-1847) (voir, dans ce volume, ce que dit Patrick Besnier de sa contribution, très marquée de christianisme, au genre épique).

C'est dans cette effervescence que prend forme la pensée religieuse de Lamennais lui-même. Tardivement ordonné prêtre (en 1816 : il a trente-quatre ans), Lamennais publie presque aussitôt le premier volume d'un essai qui lui apporte la célébrité, *Sur l'indifférence en matière de religion* (1817 ; les trois autres volumes paraissent de 1820 à 1823). Il y condamne l'attitude qui consiste à considérer avec désabusement que toutes les religions se valent, et milite pour un renouveau spirituel du catholicisme, hors de tout cléricalisme (au sens exact de ce terme). Hostile au gallicanisme mais ultra en politique, Lamennais s'impose comme un maître dont l'influence personnelle est difficile à imaginer aujourd'hui.

Son évolution à partir de 1830 s'explique par cette gloire même. Certains, qui furent souvent ses compagnons, font sans fantaisie leur « carrière » religieuse dans l'orthodoxie catholique, comme le grand prédicateur Lacordaire (1802-1861) ou, plus discrètement, le toujours méconnu Frédéric Ozanam (1813-1853), fondateur de la Société de saint Vincent-de-Paul. D'autres s'écartent, et s'expriment dans une perspective plus personnelle : le romancier mystique Gustave Drouineau (1798-1878), créateur du « néo-christianisme », ou l'ex-saint-simonien Philippe Buchez (1796-1865), ardent homme de presse religieux dans son journal *L'Européen* – mais ils en pâtissent moins, n'étant pas prêtres. Lamennais, lui, prétendit changer malgré Rome, et le paya cher.

C'est d'abord l'aventure du journal *L'Avenir* (octobre 1830-novembre 1831). Les espoirs nés de juillet 1830 expliquent sans doute l'audace toute moderne des demandes de Lamennais et de son équipe : liberté de l'enseignement, séparation de l'Église et de l'État, liberté de la presse... Mal vu de la hiérarchie catholique française, Lamennais va maladroitement plaider sa cause lui-même à Rome et attire

sur soi les foudres vaticanes (encyclique *Mirari vos*, 1832). Scandalisé par la politique conservatrice du pape Grégoire XVI, partisan du tsar russe (orthodoxe) contre les Polonais révoltés (catholiques), Lamennais privé de son journal s'exprime dans un étrange poème en prose biblique, *Paroles d'un croyant* (sans article), dont la publication fit un bruit extraordinaire et suscita une multitude d'articles, bien au-delà du cercle de la presse religieuse proprement dite. Ce livre déconcertant, au lyrisme aujourd'hui bien désuet, bien déclamatoire, cherche à concilier d'inconciliables extrêmes : un militantisme quasi soldatesque, proche de l'esprit de Joseph de Maistre, et une vraie sensibilité au malheur, à l'exil, à l'oppression. Le retentissement même de l'ouvrage (Sainte-Beuve alla, dans un de ses beaux articles, jusqu'à « féliciter » l'auteur de son « imprudence généreuse », *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1834) explique la rapidité inhabituelle de la condamnation papale, en octobre de l'année même de publication (encyclique *Singulari nos*). Rejeté pour la deuxième fois, Lamennais, malgré le beau dossier réuni par ses soins dans *Les Affaires de Rome* (1836), voit s'écarter de lui ses disciples apeurés, et s'il ne resta pas inactif jusqu'à sa mort en 1854, ce fut hors de l'Église, et loin de la notoriété qui avait été la sienne. Il avait été une époque, pourtant, où la plume de cet ardent prophète, qui mourut pauvre, oublié ou presque, avait déchaîné les passions ; nous nous rendons compte aujourd'hui de la valeur visionnaire de sa pensée sur la relation de l'homme avec le divin, et sur la nécessaire prise en compte du fait religieux dans une organisation sociale qui ne confonde pas, précisément, le politique et le religieux.

LE JÉSUS DE RENAN

Faut-il mentionner parmi les essais du domaine « religieux » les écrits de Saint-Simon, de Fourier et des autres penseurs du même type ? Les socialistes « humanitaires », ceux dont se moquait si fort la Préface de *Mademoiselle de Maupin*, ont beaucoup parlé du Christ – que l'on songe à Jean Raynaud (1806-1863), ou à Pierre Leroux qu'accompagna un temps George Sand. Un penseur comme Pierre Leroux, précisément, tel que l'étudia avec passion Jean-Pierre Lacassagne, demeure très difficile à situer dans une histoire de la France *littéraire*, tant – sauf pour ses défenseurs... – son écriture paraît à la fois emphatique et embarrassée ; mais c'est là une difficulté d'approche qui concerne toute la « philosophie » française de l'époque romantique, y compris quand son effort se borne à mettre à portée du public des œuvres étrangères : ainsi l'illuminisme de Swedenborg, évoqué plus haut, est commenté et prolongé par les écrits d'Édouard Richer (1790-1834) qui influença le Balzac de *Séraphîta*, et par les passions magnétistes et plus généralement « parapsychologiques » de nombreuses personnalités romantiques secondaires, dont le sculpteur Théophile Bra, connu et de Gautier et de Balzac, fournirait un bon exemple. Toute cette prose est strictement illisible aujourd'hui.

Mais ce qui demeure indiscutable, c'est l'influence de tous ces penseurs au sein du remuement d'idées sociales et métaphysiques propre à toute la première moitié du XIXe siècle ; de plus, il est bien possible que leur essai pour remplacer le christianisme par autre chose, ou pour le transformer, ait joué un rôle (comme la mise

à l'écart de Lamennais par sa hiérarchie a pu en jouer un d'une autre sorte) dans l'évolution religieuse d'Ernest Renan, dont la *Vie de Jésus* marque assurément l'une des dates intellectuelles de la France post-romantique.

Cet essai de Renan s'inscrit dans une suite, déjà très longue au milieu du XIXᵉ siècle, de « Vies de Jésus » (voir l'exposé commode de René Aigrain, *in* G. Bardy & A. Tricot [dir.], *Le Christ. Encyclopédie populaire des connaissances christologiques*, Bloud & Gay, 1932, p. 1119-1149). Cette « série » commence avec Ludolphe le Chartreux, mort à Strasbourg en 1377 et dont la *Vita Christi* a connu près de cent éditions en latin de 1474 à 1880. La *Vie de Jésus*, de Ligny (1709-1788), encore rééditée avec succès en 1830, est « la plus familière aux lecteurs pieux » jusqu'à Renan (Aigrain) : deux titres parmi des centaines. Mais à côté de ces multitudes de variations acritiques et paraphrastiques sur les évangiles, naît aussi, au temps des philosophes, une tradition rationaliste, d'abord représentée par les *Fragments* posthumes de Hermann-Samuel Reimarus, mort à Hambourg en 1768, puis illustrée, surtout, par David Friedrich Strauss (1808-1874) dont la *Vie de Jésus* de 1835, traduite en français dès 1839-1840 par Émile Littré, le grand lexicographe, exerça une influence considérable sur le Vigny du « Mont des Oliviers » et sur les rationalistes français de la seconde moitié du siècle. Strauss, qui considère que « l'entreprise seule d'écrire une vie de Jésus est une négation de sa divinité », réduit le Christ à un mythe, « expression d'une idée de ses partisans primitifs » (trad. Littré).

Ernest Renan, né à Tréguier en 1823, est, par la formation universitaire qu'il suivit (après avoir voulu être prêtre), un philosophe et un philologue, spécialiste d'hébreu ; c'est d'ailleurs à une chaire d'hébreu qu'il est nommé en 1862 au Collège de France ; mais son cours est suspendu, puis supprimé, parce qu'il a d'entrée qualifié le Christ d'« homme incomparable », niant ainsi publiquement sa divinité. Il est alors en train de mettre la dernière main à sa *Vie de Jésus* qui, en 1863, constitue le premier volume d'une importante *Histoire des origines du christianisme* (six autres volumes furent publiés jusqu'en 1881). Le scandale et le succès de ce livre vinrent de deux de ses caractéristiques : son écriture, et sa méthode. C'est la première, surtout, qui l'inscrit de plein droit dans l'histoire de la France littéraire, par ce style qui poétise à plaisir la présence vivante de Jésus en son temps, parlant de « son âme lyrique » et de son « charme universel » (Folio, p. 134, 158). Cette « histoire du christianisme naissant » vue comme « une délicieuse pastorale » (p. 155), ce Jésus « délicieux moraliste », « charmant docteur », bref « une personne exquise » (p. 188, 260, 290), enfin la « suave mysticité » du « doux Galiléen » (p. 376, 388), qui paraîtront à plus d'un lecteur moderne intolérables, exercèrent un vrai charme. En 1932, René Aigrain, théologiquement hostile, estimait que « le littérateur seul a gagné la partie » (*op. cit.*, p. 1134) – ce qui voulait bien dire que, pour lui, le littérateur *avait* en effet gagné. Aujourd'hui nous nous intéressons davantage à la seconde qualité de l'ouvrage, qui en fait l'un des premiers grands ouvrages de critique historique du christianisme en langue française. Dans l'importante préface de la treizième édition (septembre 1867), Renan dit que « si l'on s'astreignait, en écrivant la vie de Jésus, à n'avancer que des choses certaines, il faudrait se borner à quelques lignes ». Dans le texte même, il déclare à propos des Évangiles : ce « ne sont ni des biographies à la façon de Suétone, ni des légendes fictives à la manière

de Philostrate ; ce sont des biographies légendaires [...], où la vérité historique et l'intention de présenter des modèles de vertu se combinent à des degrés divers » (Folio, p. 97-98). Autant de prises de position qui heurtèrent, alors même que l'ouvrage de Renan est bien plus religieux que rationaliste... Mais lorsque Renan écrit : « Jamais on n'a été moins prêtre que ne le fut Jésus, jamais plus ennemi des formes qui étouffent la religion sous prétexte de la protéger » (p. 170), il ne pouvait que déplaire à l'institution. Quand nous relisons aujourd'hui ce livre célèbre, nous voyons sans cesse voisiner les formules dont nous comprenons qu'elles aient pu scandaliser (« Presque tous les miracles que Jésus crut exécuter [...] », p. 289), et d'autres dont la simple modernité nous parle davantage (« Son royaume de Dieu, c'était [...] le royaume de l'âme, créé par la liberté et par le sentiment filial [...]. C'était la religion pure, sans pratiques, sans temple, sans prêtre », p. 307). Aux spécialistes de commenter les hésitations de Renan sur la transsubstantiation, ou sur ce que put éprouver Jésus durant sa passion ; à eux de juger, éventuellement, le refus par Renan de la résurrection (« La vie de Jésus, pour l'historien, finit avec son dernier soupir », p. 409). L'historien de la France littéraire constate, lui, comme pour *Paroles d'un croyant*, l'importance de ce poème, qu'il s'agace de trouver, çà et là, si mielleux, mais où il trouve aussi un portrait non sans grandeur du « fondateur des droits de la conscience libre » (p. 371). L'apostrophe finale au crucifié est belle : « Repose maintenant dans ta gloire, noble initiateur. [...] Désormais hors des atteintes de la fragilité, tu assisteras, du haut de la paix divine, aux conséquences infinies de tes actes. [...] Drapeau de nos contradictions, [...] tu deviendras à tel point la pierre angulaire de l'humanité, qu'arracher ton nom de ce monde serait l'ébranler jusqu'aux fondements. Entre toi et Dieu, on ne distinguera plus. Pleinement vainqueur de la mort, prends possession du royaume où te suivront, par la voie royale que tu as tracée, des siècles d'adorateurs » (p. 403-404).

Plus tard, Renan compléta l'autoportrait de son esprit que constitue déjà cette *Vie de Jésus* controversée, par les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883) et par la publication très tardive (1890) de l'essai *L'Avenir de la science*, terminé en 1849 et laissé inédit à cause de son audace rationaliste. Mais, pour ses contemporains et jusque loin dans le XX[e] siècle, il demeura l'auteur de son livre le plus célèbre.

Autour de Renan, il faudrait compléter le paysage de la France littéraire en faisant leur place à divers brillants intellectuels catholiques. Le plus intéressant par ses qualités indiscutables d'écrivain est Louis Veuillot (1813-1883), journaliste précoce, animateur du quotidien *L'Univers* de 1842 à 1879 (moins un temps d'interdiction, 1860-1867) ; disciple raidi de Joseph de Maistre, il incarne l'ardeur ultramontaine et le soutien sans nuances au conservatisme pourtant de plus en plus rigoureux du pape Pie IX. En Veuillot se fige l'image d'une religion repliée sur ses certitudes agressives. Il n'est pas seul, bien sûr, à publier dans le domaine de l'essai et des préoccupations religieuses ; mais – pour prendre volontairement un exemple très différent – l'énorme travail de publication, par l'abbé Migne, de la *Patrologie grecque*, puis *latine* (1844-1866, près de quatre cents volumes !), quelque services qu'il puisse rendre aux théologiens, ne se rattache en rien à l'expression de la France « littéraire », même au sens le plus large qu'on voudra. Renan ou Veuillot, si. Mais ensuite,

pratiquement, il faut attendre Léon Bloy pour entendre une voix nouvelle qui soit, aussi, celle d'un écrivain.

FIN DE SIÈCLE : DÉCADENCE OU RENAISSANCE ?

Dans le domaine de l'essai religieux, c'est en effet Léon Bloy dont le nom s'impose. Mais autour de lui (j'entends chronologiquement) le dernier tiers du siècle se préoccupe aussi beaucoup du catholicisme et de son évolution, fût-ce à travers des œuvres qui relèvent pour une bonne part de la fiction : Barbey d'Aurevilly, Huysmans, et quelques talents mineurs, doivent ici être nommés.

Un peu comme il faut avoir lu les idéologues et les illuministes du début du siècle pour comprendre certaines origines du romantisme, il faut aussi savoir dans quel terreau étrange, dont on peut rire ou s'effrayer, naquit la pensée de certains écrivains de la période qu'il est convenu d'appeler décadente. Par comparaison avec le « sar » Péladan, mage de salon, fou de Wagner, maître de la Rose-Croix (« ordre » ésotérique), un érudit comme Édouard Schuré fait figure de continuateur de Renan, notamment dans la belle étude sur le Christ qui constitue un chapitre de son livre peut-être le plus digne d'intérêt aujourd'hui, *Les Grands Initiés* (1889).

À l'opposé, c'est-à-dire dans une mouvance catholique beaucoup plus stricte, Renan et son influence sont combattus par des militants obscurs, à peine plus connus aujourd'hui qu'en leur temps, mais dont l'importance est grande : c'est le cas du Breton Ernest Hello (1828-1885), disciple de Lacordaire, connaisseur passionné des mystiques et des extatiques (*Rusbrock l'admirable*, 1869), penseur de la misère humaine pour qui Dieu, comme pour Job, est le recours par-delà le néant de cette misère même (*L'Homme*, 1872 ; *Paroles de Dieu*, posth., 1899). Cet écart entre le néant-homme et Dieu, écart que Dieu seul peut combler, mène et à Bloy et, un peu plus tard, à Claudel.

Connu d'abord pour avoir été un romancier et un nouvelliste acéré, et surtout peut-être un redoutable critique, Jules Barbey d'Aurevilly figure aussi de plein droit dans ces pages sur l'essai religieux au XIX[e] siècle. Le qualificatif de « diaboliques » qu'il donne aux six héroïnes des nouvelles du recueil qui porte ce titre (1874) n'est, en effet, pas anodin, mais constitue la prise de position d'un catholique d'un modèle assez particulier. On oublie souvent que Barbey est né en 1808 – avant Musset, avant Gautier, *a fortiori* avant Baudelaire, qu'il fut sans doute un des premiers à comprendre vraiment. Longue fut sa vie de dandy quasi oisif, jusqu'à sa triple conversion définitive au conservatisme, idéologique (*Les Prophètes du passé*, essai de 1851 placé sous le signe de Maistre et de Bonald), politique (ex-républicain, il se rallie à l'Empire) et catholique (en 1858 il donne une version expurgée de son récit semi-autobiographique de 1845, *Une vieille maîtresse*). Mais le catholique, en lui, est aussi hargneux que le polémiste littéraire ; il n'aime ni Lacordaire trop « progressif » ni Montalembert trop « ramolli », et il cherche ses frères chez les inquiets, les tourmentés (Maurice de Guérin, dont jadis il avait été l'ami), bref chez les nostalgiques d'un sacré dont l'emprise du mal leur a fait perdre la trace, mais qui hante leur âme et leur œuvre (Byron, Baudelaire). Barbey n'aperçoit Dieu qu'à

travers les flammes de l'Enfer, les tortures du franchissement des tabous ; l'expérience spirituelle du mal est première dans la vie humaine. Étrangement, après l'essai de 1851, Barbey n'a jamais confié qu'à ses romans et à ses nouvelles l'expression de convictions qui eussent pu nourrir un essai de fond ; ces romans mêmes, et notamment *L'Ensorcelée* (1854), riche en intrusions d'auteur, n'en constituent pas moins, par une sorte d'effet de réseau thématique, un manuel de théologie négative d'une indéniable force expressive.

Comme Barbey d'Aurevilly, le Briochin Villiers de l'Isle-Adam, de trente ans son cadet, n'a pas écrit d'essai où se concentre sa pensée sur l'au-delà et le sacré. Mais l'intensité de son spiritualisme, qui établit une passerelle entre romantisme et symbolisme, se manifeste et dans son théâtre injouable (dont le sommet est l'étrange *Axël*, posth., 1890), et dans son œuvre romanesque (elle aussi couronnée par une œuvre « limite », *L'Ève future*, 1886) ; ces livres difficiles sont très peu connus aujourd'hui : le nom de Villiers est perçu à peu près uniquement comme celui du conteur sarcastique (*Contes cruels*, 1883 et 1888) – et pourtant, même dans cette partie de son œuvre, la question métaphysique ne cesse d'être posée (« L'annonciateur », « L'amour suprême », « L'instant de Dieu »).

Le troisième nom de cette suite logique d'« inquiets de Dieu » est évidemment celui de Huysmans : Barbey, né en 1808, Villiers, né en 1838, Huysmans, né en 1848, sont des écrivains auxquels la fiction tient lieu d'essai-confidence ; Huysmans, cependant, lui, fut en effet essayiste. Venu de loin, comme Barbey, il est d'abord un naturaliste presque docile, et même dans *À rebours* (1884) il n'a pas encore tout à fait « viré » ; des Esseintes est une figure de la damnation que rien n'éclaire. Il faut encore traverser le tunnel négatif de *Là-bas* (1891), terrible roman-essai sur le satanisme, pour atteindre le temps de la conversion, la fréquentation des lieux des apparitions mariales (La Salette) et de nombreuses abbayes ; les romans portent la trace de cette foi nouvelle (*En route*, 1895 ; *La Cathédrale*, 1897 [ces deux ouvrages forment la suite de *Là-bas*] ; *L'Oblat*, sur la vocation monastique, 1903), mais surtout deux essais (*Sainte Lydwine de Schiedam*, 1901 ; *Les Foules de Lourdes*, 1906) dans lesquels, à travers l'affirmation de l'épreuve mystique, il dessine les contours de sa croyance en un monde pardonné.

Reste Léon Bloy (1846-1917), autre énigme, autre forte plume. C'est Barbey qui l'amène au catholicisme et, comme pour renchérir, d'entrée le sien est aussitôt plus virulent, plus conservateur, plus intolérant encore. L'emprise culturelle du genre romanesque est telle que c'est par un roman, lui aussi, qu'après diverses ébauches de carrière journalistique il commence sa carrière d'écrivain. Mais ce roman, *Le Désespéré* (1886), est déjà un règlement de comptes avec l'Église malade, et avec toute son époque. Bloy vécut en dénonciateur de la médiocrité, et sa présence dans ce qu'il écrit est si forte que les frontières génériques s'estompent ; *La Femme pauvre* (1897) est certes encore un roman, mais c'est aussi bien un essai sur les liens indéfinissables qui se tissent entre misère et mysticisme. Et c'est le même homme qui s'exprime dans son journal intime (dont le premier volume paraît en 1898 sous le titre significatif *Le Mendiant ingrat*), dans ses recueils d'articles (*Propos d'un entrepreneur de démolitions*, 1883), ou dans ses essais proprement dits, tous publiés dans leur état définitif au XXe siècle, mais qui constituent l'aboutissement logique, à peine

apaisé, de sa rage : *Le Salut par les Juifs*, contre l'antisémitisme (1906) ; *Le Sang du Pauvre*, contre le règne athée de l'argent (1909) ; *Exégèse des lieux communs*, sur la vacuité de la parole bourgeoise ignorante de Dieu (1913). À ces dates nous sommes déjà sur les terres de Péguy, de Claudel, et de l'essai chrétien des temps modernes.

La France littéraire devant le fait politique

À la limite, ce deuxième point pourrait être rhétoriquement laminé jusqu'à se confondre d'un côté avec l'aspect religieux (le *Génie du christianisme* est un essai politique), de l'autre avec l'aspect littéraire (le *Génie du christianisme* est un poème en prose). Pourtant les écrivains du XIX[e] siècle, et non des moindres, sont intervenus en tant qu'opinants politiques dans le champ politique considéré comme tel : Chateaubriand entre Bonaparte et les Bourbons, Hugo entre le même et son neveu, Zola devant Dreyfus, au minimum, sont de plein droit les occupants d'un « territoire » de l'essai politique.

DE QUELQUES ÉCRIVAINS FRANÇAIS ET DE LEUR MONARCHIE

Sans même remonter à l'ancien régime, il est bien clair que la Révolution française fut, pour tous ceux qui la vécurent et/ou la subirent, une épreuve décisive. Les théoriciens catholiques cités plus haut (Bonald, Maistre) ne sont-ils pas désignés couramment comme les représentants de la pensée contre-révolutionnaire ? La parole des grands témoins que furent et Mme de Staël et Chateaubriand est plus capitale encore, et même les écrivains nés trop tard pour avoir des événements une connaissance autre que testimoniale ou livresque leur ont fait dans la genèse de leurs idées une place parfois décisive : n'évoquons que Balzac, qui n'a jamais écrit de livre sur cette période, mais chez qui sa présence est si forte que l'on a pu récemment consacrer toute une étude au sujet (René-Alexandre Courteix, *Balzac et la Révolution française*, PUF, 1997).

Lorsque Chateaubriand rédige, durant son exil en Angleterre, l'*Essai sur les révolutions*, publié en 1797 à Londres, il n'est encore qu'un jeune officier inconnu, auteur de vers médiocres et de quelques esquisses diverses. Ce livre le fait entrer de plain-pied dans l'univers de la grande méditation sur l'histoire, qui fut au fond sa préoccupation incessante. Il y est longuement question de l'échec d'une tentative de bouleversement social qui n'a pu tirer des leçons des philosophes que des applications destructrices : leur foi erronée dans le progrès, alors « qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil » (Préface), a précipité la France, et l'Europe, dans le chaos. *Les* révolutions (il faut accorder toute l'attention qu'il réclame au pluriel contenu dans le titre de l'ouvrage) se répètent et n'aboutissent à rien ; même le christianisme semble impuissant à proposer de nouvelles voies positives – rentré en

France et avec l'approbation politique du Premier Consul, le jeune auteur ne va pas tarder à penser autrement : mais ce premier livre, avec ce côté désabusé qui porte, déjà, la marque d'un style si reconnaissable, est une étape à connaître.

On doit dire la même chose des écrits très intenses laissés sur le sujet par Mme de Staël, qui, comme fille de Necker, avait de bonnes raisons de ne pas les considérer à la légère. Dès 1791 elle a compris que la république raisonnable dont la lecture de Montesquieu et de Rousseau lui avait fourni le modèle est une chimère. Elle n'hésite pas à multiplier les essais sur l'actualité politique immédiate (*Réflexions sur le procès de la reine,* 1793 ; *Réflexions sur la paix,* 1794 ; *Réflexions sur la paix intérieure,* 1795), et son pessimisme se répand aussi dans un ouvrage plus général, souvent amer (*De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations,* 1796). Cet accompagnement presque au jour le jour de la détérioration révolutionnaire nourrit ensuite souterrainement et son œuvre publiée (les essais littéraires, les romans – dont il est question par ailleurs), et les textes qu'elle rédige sans les révéler : dans les années 1797-1798, l'essai *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la révolution et des principes qui doivent fonder la république en France* et, à la fin de sa vie, les *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française,* qui furent publiées juste après sa mort par son fils (1818). Dans toutes ces œuvres elle réaffirme sa foi en une fraternité des âmes dont, évidemment, la réalité historique ne lui avait guère montré que des concrétisations éphémères.

Dans son ombre, Benjamin Constant aussi fut un essayiste politique non négligeable, et même, pour ses contemporains, il était bien plus l'auteur de textes de circonstance (*De la force du gouvernement actuel de la France et de la nécessité de s'y rallier,* 1796) que de ce mince *Adolphe* qui fait presque seul aujourd'hui sa célébrité. À la veille même de la publication londonienne de ce roman (1816), Constant avait écrit contre Napoléon faiblissant un essai, *De l'esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne* (Londres puis Paris, 1814), qui ne l'empêcha pas de se rallier à l'Empereur revenu de l'île d'Elbe, puis de publier des *Principes de politique applicables à tous les gouvernements représentatifs* (1815) dont le titre et le contenu sont d'un libéral intelligemment préparé à toutes les adaptations. À vrai dire l'ambiguïté, durant cette période agitée qui précède, accompagne et suit les Cent-Jours, est le propre d'à peu près tous les essayistes politiques, et Chateaubriand n'est le plus cohérent d'entre eux que par contraste, et aussi grâce à l'habileté avec laquelle, plus tard, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe,* il a présenté une image soigneusement « lissée » de son itinéraire : *De Buonaparte et des Bourbons* (1814), *De la Monarchie selon la Charte* (1816), l'essai sur la mort du duc de Berry (1820) y apparaissent comme les éléments d'une défense de la monarchie constitutionnelle qui, certes, correspond à ses convictions, mais dont la disposition harmonieuse est un effet de son art.

Après le bouillonnement de 1815 l'écriture politique, sous la Restauration puis sous la monarchie de Juillet, passe par des biais dont il a été question plus haut dans ce volume : la chanson (« Le roi d'Yvetot » de Béranger, contre l'absolutisme, remonte même à 1813), le pamphlet (Jean-Thomas Nordmann a parlé de Paul-Louis Courier), la presse – dans la mesure où les périodes, les plus nombreuses, durant lesquelles elle est muselée par la loi lui permettent de s'exprimer ouvertement, et

moins par le texte, immédiatement puni, que par ses succédanés comme la caricature. Avant même les journaux de Philipon, créés après les barricades, le dessinateur et dramaturge Fontan s'était rendu célèbre – et fait incarcérer – pour sa représentation de Charles X en « mouton enragé ». Autant d'avatars de l'essai politique, lorsque sa réalisation par le texte offre trop de risques, ou atteint un moindre public : il est certain que la série à répétition, ouverte dès 1831, au fil de laquelle le visage de Louis-Philippe se transforme en poire, dessins « purs » ou illustrant des textes (voir Nathalie Preiss, *De la poire au parapluie. Physiologies politiques*, Paris, Champion, 1999) a plus fait pour déconsidérer très tôt le pouvoir et l'image du roi que les textes mêmes des journalistes politiques, s'exprimant en vers dans leurs brochures hebdomadaires (Barthélemy dans *Némésis*, 1831-1832 ; Louis Bastide dans *Tisiphone*, 1833-1835) ou en prose dans la presse républicaine *(Le National, La Tribune).* L'image, au début de la monarchie de Juillet, vaut sans aucun doute « essai »... Après 1835 et les lois de septembre, c'est essentiellement la presse, au sens le plus large, qui se fait le réceptacle émietté d'un vaste essai idéologique permanent, que Charles Ledré, dans le titre d'un ouvrage classique, a décrit comme « la presse à l'assaut de la monarchie » : c'est le temps des almanachs républicains (entre autres ceux que publie Pagnerre, malgré tracas et procès), des journaux farouchement idéalistes (*Le Populaire* de Cabet, 1834-1835, relancé en 1841 ; la *Revue indépendante* de Pierre Leroux, 1841 ; *La Démocratie pacifique* du fouriériste Victor Considérant, 1843 ; *La Réforme* de Félix Pyat et de ses amis républicains, 1843 également). Et n'oublions pas, malgré les nécessaires compartimentations d'un ouvrage panoramique, qu'en même temps apparaissent – nous en avons parlé dans le chapitre sur l'histoire – l'*Histoire de dix ans* de Louis Blanc, rude bilan négatif de la décennie 1830-1840 (1841) et surtout, avec le succès que l'on sait, l'*Histoire des Girondins* de Lamartine (1847), ouvrage dont la caractérisation comme essai, au sens d'une prise de position idéologique sur les grandes options humaines, ne fait évidemment aucun doute. Les barricades de février 1848 s'édifient sur un soubassement patiemment accumulé contre vents et procès : Louis-Philippe ne tomba pas sous l'effet d'un « essai » décisif, d'un livre unique, mais sous les coups répétitifs d'un harcèlement idéologique qui est une des marques de ce moment de l'histoire française.

IMAGES ET ÉCHOS DU « COUP DU DEUX DÉCEMBRE »

L'ombre de Napoléon s'étend sur le siècle, c'est une banalité de le dire ; mais il faut le redire ici, car l'expression des idées, entre l'explosion républicaine du printemps 1848 et l'enterrement des espoirs au Deux Décembre, est marquée de cette ombre, en la personne ambiguë de son neveu Louis-Napoléon Bonaparte. Les quelques mois d'illusion lyrique qui suivent la chute de Louis-Philippe ne donnent pas naissance – le délai est trop court – à des essais d'envergure ; c'est encore la presse qu'il faut lire pour se faire une idée des exaltations en feu de paille de ce temps-là (un des beaux exemples en est le journal de l'infatigable Lamennais, *Le Peuple constituant*) ; on peut aussi tenter de comprendre l'essentiel en se reportant à cette expression permanente, quoique souvent médiocre, des idées qu'est la

parole parlementaire. On y voit même, pendant quelque temps, après l'élection du Prince-Président (décembre 1848), un Victor Hugo lui faire encore confiance.

Mais le grand essai sur 1848, c'est un roman, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Publié en 1869, ce chef-d'œuvre retrace par pans entiers le spectacle de Paris enfiévré et, malgré une « impasse » relative sur la répression de juin (le héros, Frédéric Moreau, est à ce moment-là à Fontainebleau avec Rosanette...), permet à n'importe quel lecteur lucide de comprendre le processus de radicalisation qui mène un aigri tel que Sénécal à devenir un des sbires du coup d'État de 1851.

Cet événement-là, en revanche, a eu son essayiste : Victor Hugo, bien sûr, d'autant plus âpre contre Napoléon III qu'il avait pu croire à Louis-Napoléon. Sa parole politique se répartit selon plusieurs axes, nous donnant une preuve de plus de l'impossibilité de circonscrire l'« essai » comme genre sans appauvrir la notion. Dès son départ de France, en effet, Hugo met en chantier trois œuvres : *Napoléon-le-Petit*, pamphlet en prose, publié en 1853, les poèmes de *Châtiments*, publiés la même année, et un essai plus « froid » (relativement), *Histoire d'un crime*, définitivement mis au point et publié en 1877 seulement. Ce sont les trois qu'il faut lire pour savoir ce que Hugo pense de l'Empire et de sa « Joyeuse vie », pour reprendre le titre d'un poème opposant magistralement les amusements cyniques du bal aux misères atroces des ouvriers filateurs des « caves de Lille » : ce poème développe, d'ailleurs, des notes prises en 1849 par Hugo à Lille même, lors d'une mission parlementaire dont il avait été membre, et desquelles il avait déjà tiré la matière d'un vibrant discours sur la pauvreté – qui ne fut pas prononcé, mais qui figure dans *Actes et Paroles*.

La parole idéologique de Victor Hugo n'est pas la seule à s'exprimer entre 1852 et 1870 : d'autres exilés écrivent (Félix Pyat, *Les Loisirs d'un proscrit*) ; la presse satirique tente de survivre ; après 1860 et à mesure que le régime s'assouplit relativement, la parole multiple de l'essai journalistique retrouve sa vigueur : ce sont les débuts de Zola, de Vallès. C'est surtout le succès de *La Lanterne* d'Henri Rochefort (1830-1913), un des artisans de l'affaiblissement final du régime (juin 1868-fin 1869). La publication en continu d'articles comme ceux de Jules Vallès par Roger Bellet (artisan de l'édition de ses *Œuvres* dans « la Pléiade ») permet de se convaincre que l'écrit discontinu par nature qu'est l'expression journalistique n'aboutit pas moins à un effet d'« essai » que la rédaction concertée d'un ouvrage plus classiquement justiciable de cette appellation – on pourrait penser aux pamphlets de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), du célèbre *Qu'est-ce que la propriété ?* de 1840 à *De la justice dans la Révolution et dans l'Église* (1858, 4 vol.) ; mais Proudhon fut également un journaliste infatigable, notamment au début de la Seconde République (*Le Représentant du peuple*, puis *Le Peuple*, puis *La Voix du peuple*, 1848-1849).

IDÉOLOGIES ET NATION(ALISME)

Après 1870, l'essai politique emprunte des voies fortement divergentes. D'un côté, l'installation hésitante d'une république nettement « bourgeoise » suscite le renouveau d'une presse « de gauche » animée ou parrainée par de jeunes actifs

(Gambetta, dans *Le Réveil*) ou par des anciens revenus d'exil, vieilles incarnations symboliques de la lutte pour les libertés : Louis Blanc, ou Victor Hugo lui-même (à travers ses disciples – Vacquerie, Paul Meurice). D'un autre côté, le nationalisme revanchard induit par la défaite s'exprime bientôt dans des publications dont le caractère non seulement patriotique mais surtout xénophobe, et notamment antisémite, s'affirme avec de moins en moins de retenue : l'essai décisif d'Édouard Drumont, *La France juive*, est de 1886, dix ans avant l'éclatement public de l'affaire Dreyfus.

Il faut toutefois noter que ces deux séries opposées de manifestations idéologiques trouvent leurs sources dans des mouvements d'idées bien antérieurs, et dont la relation avec la politique était souvent fort abstraite, dans l'esprit de leurs initiateurs. Si le siècle entier, nous l'avons vu, est imprégné de religieux – même sous les apparences critiques de l'œuvre de Renan –, il voit aussi se manifester l'émergence vigoureuse d'une mentalité souvent qualifiée de « positive », par référence au maître mot de la conception du monde du philosophe Augute Comte (1798-1857). Marqué dans sa jeunesse par le saint-simonisme, il bâtit entre 1830 et sa mort une œuvre quantitativement intimidante (et, pour cette première raison, peu connue sauf de spécialistes) d'où se dégage sa théorie des « trois états », selon laquelle l'humanité, d'abord « théologique » puis « métaphysique » (deux formes successives d'une longue enfance superstitieuse) devient ou deviendra enfin « positive », c'est-à-dire apprend(ra) à philosopher scientifiquement. Toutefois cette évolution vers la maturité n'est pas un abrutissement matérialiste, au contraire : pour Auguste Comte, la science mène à la vraie religion universelle, celle du *Catéchisme positiviste* (1852). Le projet ambitieux de Comte a été popularisé, mais en même temps appauvri, par un disciple plus âprement rationaliste, Émile Littré (1801-1881), auteur d'un irremplaçable *Dictionnaire de la langue française* dont la conception remonte à 1840 (Hachette, 1863-1872 ; supplément, 1877), et dont la méthode rigoureuse en fait une sorte d'« essai » insurpassé en son genre. Un autre positiviste passionné, Pierre Larousse (1817-1875), lui fait partiellement concurrence avec son *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle* (15 vol., 1866-1876 ; deux suppléments, 1879 et 1890), plus proche, en grande partie, de l'essai dont nous cherchons dans ces pages à cerner les contours, puisqu'une multitude de longs articles sur les hommes politiques ou les réalités contemporaines atteignent les dimensions de libelles consistants, voire (sur Napoléon par exemple) d'ouvrages complets, et ne masquent en rien de fortes préférences partisanes : contre la superstition religieuse, contre la tyrannie politique et notamment des Bonaparte, pour le progrès et l'éducation populaire...

Quant au nationalisme antisémite qui prend ses aises sous la troisième République, il a des sources anciennes et durables, essentiellement dans une tradition catholique qui fait des juifs les assassins du Christ : n'oublions pas que jusqu'au concile Vatican II l'office du Vendredi saint a invité les fidèles à prier pour les « Juifs déicides » (voir Jules Isaac, *Genèse de l'antisémitisme*, Calmann-Lévy, 1956, *passim*, et Jean-Pierre Faye et Anne-Marie de Vilaine, *La Déraison antisémite et son langage*, Actes-Sud, 1993, p. 108 *sq.*). L'interdiction faite aux chrétiens, dès les anciens temps, de pratiquer le prêt à intérêts, a conduit les Juifs à en être ou à en paraître les bénéficiaires exclusifs, donc les profiteurs, grâce à l'usure dont, chez Balzac, le juif

Gobseck est l'incarnation la plus connue. La réalité de leur réussite dans les affaires a suffi à entretenir une image hostile, voire haineuse, qu'un rien peut faire dégénérer comme ce fut le cas en 1894 : qu'un traître à la patrie ou supposé tel, en temps de « revanche », fût juif, apparut comme une sorte d'aubaine. Il ne faudrait pas, en revanche, chercher une origine de l'antisémitisme de la fin du siècle dans l'influence du trop fameux livre de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines* (4 vol., 1853-1855). S'il est vrai que sa traduction tardive en allemand a pu, au début du XX[e] siècle, contribuer à l'essor de théories eugénistes dont, s'agissant des Juifs, on sait les résultats, il convient de rappeler qu'à l'époque de sa publication ce gros ouvrage demeura totalement inconnu, et qu'au demeurant, Jean Gaulmier l'a montré (*Spectre de Gobineau*, Pauvert, 1965, et édition des *Œuvres* dans « la Pléiade », 1983-1985), son interprétation « pré-nazie » résulte d'une déformation radicale du propos de l'auteur, dont le titre, à coup sûr mal inspiré, annonce en fait un tableau pessimiste de l'extinction et de la dégénérescence des races humaines à travers les âges – et, de toute manière, répétons-le, en 1880 et même en 1894 cette œuvre est absolument ignorée des antisémites français.

L'effervescence haineuse qui entoure la révélation tardive de la condamnation d'un capitaine juif accusé faussement d'espionnage trouve en fait sa source dans un ensemble de dysfonctionnements du système républicain difficilement mis en place entre 1870 et 1880. Les scandales internes (démission de Grévy, 1887) et externes (concussions de Panama), les crises (le boulangisme, 1888-1889 ; les attentats anarchistes, 1894), la tension revancharde et l'anti-germanisme sensibles, notamment, dans les entreprises coloniales, tout a favorisé l'émergence de réactions passionnelles de peur contre un bouc émissaire présenté comme un « ennemi de l'intérieur ». Puisque nous parlons ici de la France littéraire, il est intéressant de noter que ce sont essentiellement les écrivains qui ont donné à l'affaire Dreyfus son retentissement idéologique national. Dans le camp hostile, outre Drumont, on peut citer le journaliste Léon Daudet (1867-1942), qui raconta avec un brio accablant la fameuse cérémonie de dégradation du « coupable » dans la cour des Invalides, et qui fait de nombreuses allusions à l'Affaire dans la longue série ultérieure de ses *Souvenirs* (16 vol., 1914-1941) ; et il ne convient pas d'oublier Maurice Barrès (1862-1923), parangon de l'écrivain nationaliste, qui offre un reflet très typé de la France des années 1895-1900 dans *Leurs figures* (1901), le troisième volume du cycle *Le Roman de l'énergie nationale* : nous voici à nouveau dans le cas de tenir nécessairement compte de textes qui ne sont pas génériquement des essais, mais qui en ont les qualités et l'intérêt.

C'est vrai aussi de l'autre camp. Certes Zola a, lui aussi, agi en journaliste : une fois convaincu de l'innocence de Dreyfus, il publie « Procès-verbal » (*Le Figaro*, 5 décembre 1897), puis le réquisitoire du 13 janvier 1898, dans *L'Aurore* (alors journal de gauche !), avec l'énorme titre J'ACCUSE, qui barre toute la page ; mais c'est en librairie qu'il donne directement sa *Lettre à la jeunesse* (14 décembre 1897) ; et son dernier roman, posthume, *Vérité* (publ. 1903), est en partie une reconstitution de l'Affaire : il a donc cru que ce grand genre, auquel il devait tant de succès contestés mais finalement décisifs, était encore le meilleur vecteur des idées et de la polémique militante. Quant à Anatole France, qu'en 1896 le jeune Marcel Proust,

dont il vient de préfacer le premier livre, prie de se mettre à la tête de la pétition des intellectuels demandant la révision du procès, c'est aussi en romancier qu'il s'exprime. L'écho des déchirements dus à l'Affaire se retrouve dans les troisième et quatrième volumes du cycle romanesque de *L'Histoire contemporaine*: *L'Anneau d'améthyste* (1899) et *M. Bergeret à Paris* (1901). Le personnage de Bergeret, professeur d'Université, est chargé par l'auteur d'exprimer ses convictions dreyfusardes ; l'ensemble du cycle est d'ailleurs une satire féroce de la mesquinerie française, à Paris comme en province.

À la génération suivante, ce sont encore des romans-essais qui perpétuent le souvenir de l'Affaire : Proust suit avec passion l'évolution des efforts des défenseurs du condamné, et notamment le procès de Rennes en 1899. Le reflet littéraire s'en trouve dans *Jean Santeuil*, grand roman abandonné rédigé dans les années 1895-1905, et qui constitue, malgré son inachèvement, un document capital sur les jeunes intellectuels vers 1900. Même remarque au sujet de Roger Martin du Gard qui, avant *Les Thibault* (9 vol., 1922-1940), donne *Jean Barois* (1913), où il est abondamment question de l'affaire Dreyfus à travers l'histoire d'un intellectuel athée dont quelques aspects font penser à Anatole France ; Barois fonde et dirige une revue de philosophie et de sociologie, *Le Semeur*, dans laquelle Martin du Gard imagine qu'il publie des articles magistraux contre l'antisémitisme.

Jusqu'au terme de notre revue, inévitablement partielle, de l'essai politique au XIXᵉ siècle, nous aurons donc été amenés à tenir compte des genres de la fiction : seul peut-être le théâtre en a été presque absent, mais nous allons le croiser à présent en parlant de la face plus strictement « littéraire » des choses (à supposer qu'on puisse isoler cette « face “littéraire” »...).

La France littéraire devant le fait littéraire

Nous avons dit tout l'inconvénient qu'il y a à vouloir catégoriser ; en tranchant, on dénature, on disproportionne. On disloque ce que la conscience culturelle d'un moment donné percevait comme un tout. Mais cette clarification est une démarche analytique nécessaire. Et si nous avons parlé d'abord de l'inquiétude ou de l'affirmation religieuses, au sens le plus large possible de cet adjectif, c'est qu'il nous a semblé voir dans ces attitudes non seulement un préalable intellectuel et moral, mais peut-être une dominante pesant sur tout le siècle. À propos de ces sujets, nous avons parlé, déjà, d'expression ou de conception littéraires. Même observation à propos de l'essai politique – même s'il peut sembler moins évident que le « littéraire » soit toujours présent dans ce type d'expression des idées.

Il s'agit à présent d'orienter plus spécifiquement l'éclairage sur l'essai à sujet littéraire : essais sur les genres, synthèses générales, textes ponctuels forment une nébuleuse complexe, qu'on tentera de décrire en y distinguant, non sans artifice, quelques « grands » livres, puis des écrits plus catégoriels ou plus circonstanciels, mais dont le réseau forme une sorte d'autre grand livre des idées. Ici encore, on

mentionnera inévitablement des titres qui apparaissent également dans d'autres sections de cet ouvrage – preuve naturelle de la polyvalence des *signes* culturels que sont les œuvres et leurs discours d'escorte.

DE QUELQUES GRANDS LIVRES

Peut-on ne pas ouvrir l'éventail du grand essai littéraire au XIXe siècle sans mentionner *De la littérature* de Mme de Staël (voir J.-Th. Nordmann, « La relation critique », de même que pour nombre des rappels qui vont être faits dans les quelques pages qui suivent) ? Non parce que cet ouvrage a été publié en 1800 – qui, au demeurant, est la dernière année du XVIIIe siècle... –, mais à cause de son importance objective dans l'histoire des idées esthétiques et dans la genèse du romantisme français. Ce livre, œuvre d'une femme de trente-quatre ans, ne surgit pas soudain de la plume d'un bas-bleu débutant ; cela fait douze ans, déjà, qu'ont été publiées les *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau*, où se faisait jour le débat sur les dangers, les mérites et les prestiges de l'imagination qui nourrit par la suite et *Corinne* et les autres ouvrages non fictionnels de l'auteur. Et la méditation s'était poursuivie en 1795 avec l'*Essai sur les fictions*, consacré aux rapports entre la vérité morale et la beauté – rapports qu'explicite et que fait voir, précisément, la littérature, notamment dans le roman (il est curieux de voir ainsi l'auteur affirmer l'utilité d'un genre avant de le pratiquer pour de bon : le premier roman maîtrisé de Mme de Staël, *Delphine*, est de 1802 seulement). Un lecteur ou un ami de Mme de Staël ne peut donc être vraiment surpris en découvrant *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* ; l'idée la plus connue de cet essai (la différence entre les littératures du Nord et celles du Midi) est à l'origine de bien des pages ultérieures ; mais plus encore que cette version modernisée de la théorie des climats de Montesquieu (et en attendant le systématisme de Taine), *De la littérature* développe déjà l'idée que la liberté, le progrès, les « lumières » au sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot quand nous l'écrivons avec une majuscule, sont nécessaires à l'épanouissement de l'art. En présentant Homère, Dante, Ossian comme des chantres de la liberté, Mme de Staël (comme fit plus tard Hugo) réclamait presque explicitement le droit de la chanter elle-même ; c'était prendre un risque sous le jeune Consulat – plus grand encore à l'apogée de l'Empire, lors de la récidive aggravée que constitue *De l'Allemagne*, dont le premier tirage (1810) fut saisi et détruit sur ordre personnel de Napoléon. Chanter l'Europe des intelligences et proclamer la grandeur du génie scientifique, artistique et littéraire de l'Allemagne constituait une insolence ; telle courte page, d'une sublime retenue, sur la douleur de l'exil, ajoutait à l'affront intellectuel une touche lyrique et subjective intolérable. Cette vibration intime donne, pour nous modernes, une valeur supplémentaire à ce nouvel essai sur l'enthousiasme, et sur la place qu'il doit occuper dans la vie de l'esprit et de l'âme.

Après ces deux chefs-d'œuvre de Mme de Staël, quels essais sur la littérature doit-on distinguer, au fil du XIXe siècle, qui soient dignes de voisiner avec eux dans le « panorama des idées » littéraires ? Si l'on songe à des textes complets, je ne vois

guère que *William Shakespeare* – auquel on pourrait adjoindre, avant lui et du même auteur, la fameuse *Préface de « Cromwell »* dont a parlé, dans le chapitre sur le théâtre, Jean-Marie Thomasseau : car le livre que nous désignons habituellement par le titre de *William Shakespeare* est, aussi, une préface, même si ses dimensions le font, cette fois, complètement oublier.

William Shakespeare, donc (1864). François-Victor Hugo publie le quinzième et dernier volume de la traduction du théâtre de Shakespeare, dont on sait qu'elle fut longtemps la plus utilisable et la moins infidèle ; il convient, pour l'apprécier à sa grande valeur relative, de ne pas l'écraser sous les mérites supérieurs de la toute récente et princière traduction des *Tragédies* par Jean-Michel Déprats (« Pléiade », 2002). Hippolyte Taine, très peu de temps auparavant, a publié un autre grand ouvrage, l'*Histoire de la littérature anglaise,* prétexte à l'expression de ses convictions positivistes. Hugo le passionnel désire répondre, et Hugo le père désire bénir. Ce sera, à l'intention du fils, une préface immense, un livre à soi seul ; et, à l'adresse de l'adversaire moral, une déclaration aussi écrasante que possible sur la liberté du génie. Comme le dit très bien le *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse, ce volume « n'est à proprement parler ni une biographie du poète, ni une étude de son génie ; c'est une apothéose des grands génies de tous les temps, à propos de Shakspeare » (*sic* : Larousse respecte l'usage orthographique du XIXe siècle). Des génies retenus (Homère, Eschyle, Job, Isaïe [et Ézéchiel], Lucrèce, Juvénal, Tacite, Jean [et Paul], Dante, Rabelais, Cervantès, et tout de même Shakespeare), Hugo propose « moins des études réelles que des sortes de transfigurations poétiques » (P. Larousse). Poètes, prophètes, apôtres sont les grands « Égaux », en plein ciel, loin de Zoïle venimeux, mais impuissant. Larousse, dont l'article, publié quelques années après la publication de l'ouvrage, comporte des restrictions d'autant plus intéressantes qu'idéologiquement son auteur se sent très proche de l'exilé de Guernesey, conclut par trois remarques : c'est un « livre qui secoue violemment l'intelligence » (aucun doute là-dessus) ; ni Racine, ni Corneille, ni Molière ne sont là : rude coup pour « notre amour-propre national » (Larousse devrait relire la *Préface de « Cromwell »*) ; enfin il manque un nom, une stèle, un buste vers qui mène « chaque allée » de ce « quinconce », et c'est Hugo lui-même : vrai, mais qui connaît son discours auctorial général sait qu'il est le géant Narcisse, et que c'est là une face de son génie même. Pour une étude sur Shakespeare où tout soit dit, on cherchera ailleurs ; « à grands coups d'aile », Hugo voulait imposer autre chose, une de ces vues « à vol d'oiseau » qu'il affectionne, et qui permettent d'embrasser le monde.

ŒUVRES EN FRAGMENTS

Si la France du XIXe siècle peut s'honorer d'avoir donné naissance à quelques chefs-d'œuvre de l'essai littéraire, dont nous venons de rappeler l'importance, il faut bien convenir qu'ils sont, dans leur catégorie, peu nombreux. Les Français écrivent quantitativement bien plus, nous l'avons vu, sur le religieux et/ou sur le politique que sur le seul fait esthétique. Il est cependant une autre famille d'écrits sur la littérature auxquels, au XIXe siècle, le recul dont nous bénéficions nous permet

d'accorder, par une forme de synthèse, le statut d'essais : il s'agit essentiellement du discours préfaciel des écrivains ; quelques remarques, ici, en marge de ce que chaque chapitre spécifique a pu, déjà, dire de ce type de textes, et sans souci d'une exhaustivité de toute façon utopique. Un mot sur Balzac, dans le domaine du roman, précédera quelques remarques sur d'autres grandes préfaces de romans du XIXe siècle ; un regard, enfin, sur Hugo, permettra d'étendre à tous les genres (puisqu'il les a tous pratiqués) l'idée que le discours des écrivains sur leur propre pratique forme comme un « essai » évolutif, en accompagnement de l'œuvre.

Le genre romanesque, au XIXe siècle, est (comme encore aujourd'hui) le plus universellement pratiqué par les littérateurs ; cette surproduction même entraîne un discours auto-justificatif, souvent polémique, et susceptible de constituer d'intéressantes nébuleuses par effet d'accumulation. Il en est ainsi, de façon privilégiée, du genre que constitue la préface de roman.

L'univers particulier que forme l'ensemble des préfaces de Balzac illustre particulièrement bien la richesse du « genre » ; deux anthologies récentes, de contenu voisin, ont mis à disposition des lecteurs, précisément, la simultanéité de textes par nature successifs : les *Écrits sur le roman* réunis par Stéphane Vachon (Livre de Poche, 2000) et la *Poetica del romanzo*, ensemble presque exhaustif traduit en italien et magistralement préfacé par Mariolina Bongiovanni-Bertini (Milan, 2000). L'un et l'autre de ces volumes donnent à voir de manière éclatante à quel point Balzac, qui n'a jamais écrit cette *Poétique du roman* dont l'éditrice milanaise imagine le titre, en avait en tête tous les éléments, qui reviennent avec insistance soit dans ses propres préfaces, soit dans celles qu'il a inspirées, voire dictées, à Philarète Chasles *(Romans et Contes philosophiques)* et à Félix Davin *(Études philosophiques* et *Études de mœurs au dix-neuvième siècle).* Dès l'« Avertissement » du *Gars* (première ébauche des *Chouans*, 1828), alors qu'Honoré Balzac, imprimeur et fondeur de caractères ruiné, est encore tout à fait inconnu, il manifeste une conscience aiguë des enjeux de la fiction ; et c'est encore ce qui hante des préfaces décisives comme celles du *Cabinet des antiques* ou d'*Une fille d'Ève* ; c'est ce qui motive, en 1840, l'intervention spectaculaire en faveur de *La Chartreuse de Parme* : dans tous ces textes il est question de l'invention du romancier, qui n'est pas imagination mais combinaison, construction, analyse et synthèse sociales, maîtrise des proportions. L'« Avant-Propos » de 1842 à l'ensemble de *La Comédie humaine*, dont les premiers volumes paraissent, récapitule l'essentiel, qui n'est pas l'apparence ostentatoire du monarchisme catholique (« j'écris à la lumière de deux vérités éternelles... »), mais la présentation scrupuleuse du travail de l'écrivain, vu à la fois comme un entomologue, un archéologue et un naturaliste, capable de reconstituer la société à partir de ses types, comme le paléontologue l'animal disparu à partir de sa prémolaire. Ce que Max Andréoli a très justement nommé le « système balzacien » se donne à comprendre dans ces quelques pages complexes, dont le contenu de fond peut paraître, à qui n'est pas assez attentif, masqué par la verdeur polémique – fréquente dans les préfaces de Balzac, qui les écrivait quand il avait à répondre, sur l'immoralité de ses personnages par exemple (préface du *Père Goriot*). Resterait à ajouter que, bien sûr, les préfaces balzaciennes sont loin de contenir tout le discours théorique du romancier sur la littérature : ses intrusions dans son propre discours narratif sont innombrables et

donnent plus encore à lire sur son idée de la chose littéraire et de ce qui doit s'y dire ; tant de grands romans de *La Comédie humaine* sont de vrais « essais » sur le mariage *(Béatrix)*, sur le système électoral *(Pierrette, Le Député d'Arcis)*, sur l'âme et la pensée *(Le Livre mystique)*...

Plusieurs de ces préfaces balzaciennes figuraient déjà dans un excellent volume, hélas devenu introuvable, de la collection « Julliard/Littérature », simplement intitulé *Anthologie des préfaces de romans français du dix-neuvième siècle.* Parcourir ce travail de deux universitaires américains permet de prendre en une fois la mesure de l'importance discursive de ce réseau préfaciel. Chez les grands précurseurs, Herbert Gershman et Kernan Whitworth ont retenu Chateaubriand (préface d'*Atala*, puis d'*Atala* et *René* réunis), Mme de Staël *(Delphine)*, Senancour (les « Observations » sur *Obermann*) et Benjamin Constant (préface de la troisième édition d'*Adolphe*, 1824) ; dès ces premiers exemples, on saisit le caractère commun de regards plus ou moins immédiatement rétrospectifs et, inévitablement, auto-justificatifs : il s'agit de montrer, essentiellement, qu'on a fait œuvre utile. Ce souci se retrouve, assorti de nuances diverses, chez les romantiques : le Vigny de la réédition de *Cinq-Mars* (« Réflexions sur la vérité dans l'art », 1827), le Stendhal d'*Armance* et des divers projets de préface à *Lucien Leuwen*, la prolixe George Sand se relisant toujours : trois textes sur *Indiana* (1832, 1842, 1852), deux sur *Lélia*, deux sur *La Mare au diable*, comme si, la vie évoluant, il fallait redéfinir la démarche de naguère et la resituer – sans oublier des classiques, évoqués ailleurs ou ici même : la préface explosive de *Mademoiselle de Maupin*, l'« Avant-Propos » de *La Comédie humaine* ; dans un cas, la colère contre la superficialité d'un philanthropisme complaisant et négateur de l'art ; dans l'autre, un bilan qui est encore un programme. Arrive le réalisme, et le besoin de s'expliquer n'est pas moindre. Si Flaubert ou Barbey d'Aurevilly ne figurent chacun qu'une fois (l'appendice de *Salammbô* et la préface de 1865 à *Une vieille maîtresse*), les Goncourt et Zola le sont quatre fois ; pour les premiers, on retiendra surtout la préface de *Germinie Lacerteux*, programme de l'observation de mœurs moderne telle qu'ils la conçoivent, presque encore reportage, et déjà interprétation ; Zola, lui, est là avec la préface d'un roman antérieur aux *Rougon (Thérèse Raquin)* et avec les cinquante pages, jugées centrales, du *Roman expérimental.* Dans les dernières années du siècle, ne manquent ni l'essentielle « Étude sur le roman » qui sert de préface à *Pierre et Jean* de Maupassant, ni les préfaces d'*Un homme libre* de Barrès, du *Disciple* de Bourget et d'*À rebours* (texte tardif, de 1903). La réunion de ces quelque trente textes prouve, par la lecture simultanée rendue possible, leur nature potentielle d'essai collectif sur l'art du roman et sur la légitimité même de son existence.

Victor Hugo aussi a préfacé ses romans, ou leur(s) réédition(s) ; notre anthologie modèle en propose deux, *Notre-Dame de Paris* et la Note liminaire pour *Les Misérables.* Mais c'est de sa pratique générale d'auteur de préfaces qu'on peut ici dire un mot, tant il est évident que, même hors des deux cas hypertrophiés de la *Préface de « Cromwell »* et de *William Shakespeare*, les textes de ce type forment ensemble, dans son œuvre, une sorte de réflexion évolutive permanente non seulement sur sa pratique du roman, du théâtre ou de la poésie, mais sur sa conception de la vie même, et de la place qu'y doit tenir le prophète-écrivain. De la préface des *Orientales*,

qui interdit orgueilleusement à la critique de juger le poète, à celle des *Contemplations*, célèbre apostrophe au lecteur-frère, si proche dans le temps et dans l'esprit de celle de Baudelaire au même, Hugo a assorti ses vers d'une sorte de mode d'emploi moral, et l'on peut dire la même chose de ses préoccupations d'homme de théâtre : il reprend sa préface militante aux *Poésies* de Dovalle au sein de la préface elle-même assez arrogante d'*Hernani*, et l'idée d'un romantisme polymorphe par lequel le grand dramaturge seul saurait satisfaire tous les publics (le peuple, la femme, le penseur, selon la catégorisation péremptoire de la préface de *Lucrèce Borgia*) se développe en accompagnement de tous les drames de la décennie 1830. Un livre qui ne réunirait que les textes préfaciels de Hugo, de ceux d'une longueur disproportionnée aux plus elliptiques, offrirait non seulement une bonne quantité de lecture, mais un autoportrait littéraire fidèle et fouillé, signe de la lucidité du créateur sur son propre effort.

À ces « œuvres en fragments » que sont les préfaces, il faut évidemment en joindre d'autres qui n'ont pas cette fonction mais qui, écrites généralement sous une forme première d'articles de journaux ou de revues, forment elles aussi un réseau intellectuel, surtout si on les combine avec telles ou telles pages romanesques discursives : je pense ici encore une fois à Balzac, dont la lucidité critique est si souvent exemplaire, et à propos duquel, sur un sujet central pour un écrivain comme lui, j'ai tenté récemment ce type de synthèse (*Balzac et l'imprimerie*, Imprimerie nationale, 1999). Pour y parvenir, il a fallu regrouper des textes d'origines diverses : des documents professionnels (contrats, lettres, actes de société, comptes de fournitures), des articles (« De l'état actuel de la librairie », *Feuilleton des journaux politiques*, mars 1830 ; « Lettres aux écrivains français du XIXe siècle », *Revue de Paris*, novembre 1834), d'une part ; et, d'autre part, d'assez larges extraits de ce roman-monde qu'est *Illusions perdues*. La lamentable histoire du velléitaire Lucien de Rubempré (qui se poursuit dans *Splendeurs et misères des courtisanes* avec tous les prestiges romanesques et même feuilletonesques que l'on voudra) n'est que l'écume d'un long discours dont les vrais sujets sont : qu'est-ce que le romantisme en 1821 ? le talent et la probité peuvent-ils survivre à la pratique du journalisme ? et (ce qui m'intéressait) : peut-on trouver un moyen de répandre plus puissamment les idées par l'amélioration de l'imprimerie et de ses méthodes ? La réponse se trouve en plein roman (au sens narratif du terme), dans la mesure où Balzac n'hésite pas à interrompre la promenade sentimentale de l'imprimeur David Séchard et de sa fiancée Ève pour faire tenir au jeune homme un discours passionné, mais austère, sur la pâte à papier... On ne peut guère trouver meilleur exemple que ces pages provocantes pour faire comprendre comment l'essayiste, en Balzac, est le romancier même.

Ce dernier exemple, choisi de façon résolument subjective au détriment d'autres possibles, permet de revenir en conclusion sur une évidence qui s'est manifestée tout au long des pages qui précèdent : celle de la liaison étroite entre essai et fiction – ou, si l'on préfère, de la fragilité de toute démarche qui prétendrait les distinguer radicalement. On a vu que le texte qui développe le plus longuement et, qui plus est, de la façon la plus théorique, les convictions intellectuelles de Balzac sur l'évolution économique de la papeterie et sur ce qui s'ensuivra pour la littérature, forme

comme une verrue discursive dans un texte romanesque dont il interrompt (par deux fois) le fil narratif ; l'opinion de l'« essayiste » Balzac, ébauchée au fil de quelques textes de jeunesse, éclate à la maturité au sein de la fiction ; vouloir lire les premiers seuls, c'est tuer les siamois en croyant pouvoir les opérer. Il n'y a qu'un cœur. Et d'ailleurs le « roman », on le sait bien, n'est pas une catégorie intellectuelle très intéressante pour Balzac ; l'histoire, oui : l'histoire de son temps – et il l'écrit dans tous les types de textes, romans, articles, préfaces.

N'en va-t-il pas de même de tous les véritables créateurs ? *Corinne* contient autant de richesses sur le débat entre classicisme et romantisme que les deux essais du même auteur dont il a été question plus haut. Le délicieux pied de nez à la censure (qui venait d'interdire aux journaux de publier des romans-feuilletons à cause de leur prétendue immoralité) que constitue le « non-roman » de Nerval, *Les Faux-Sauniers* (1850), joue avec virtuosité et profondeur tout à la fois sur la frontière entre le narratif et le discursif, pour réfléchir à ce qu'est le roman en train de s'écrire, ou plutôt de ne pas s'écrire – regard souvent ironique, déjà très moderne, et que pratique aussi en virtuose le Nodier du *Roi de Bohême* (1830) ou de *La Fée aux miettes* (1833) : ces deux œuvres, qui sont des romans, démontent le roman en l'écrivant et constituent à ce titre d'étonnants « essais sur le roman », bien avant Gide ou Butor – au sujet desquels, si c'était ma partie, je dirais bien la même chose ; car le *Journal des « Faux-Monnayeurs »* en dit-il vraiment plus sur la théorie du roman que *Les Faux-Monnayeurs* mêmes ? et Butor n'est-il pas plus grand destructeur-constructeur-poète de la possibilité du roman dans ceux qu'il a écrits, que dans les textes où il a – rarement, tout compte fait – parlé de façon séparée de sa conception de l'écriture romanesque ? L'aporie de *Degrés* est bien plus passionnante qu'un essai, parce que c'est *Degrés*, impossible entreprise du héros, qui *raconte* cette impossibilité. Le XIX[e] siècle n'en est pas à ce raffinement du regard sur soi (et encore...), mais nous pouvons déjà dire à son sujet que la littérature qu'il a produite est, pour une énorme part d'elle-même, un immense essai sur les idées de ce siècle même. La tentative même de composer un volume comme celui que le lecteur a entre les mains rend définitivement évidente cette... évidence.

Un ultime exemple pour le montrer, et en même temps pour dire à quel point est vaine l'espérance de ne pas laisser dans un travail de ce genre des lacunes béantes (dues justement à la nécessaire subdivision des tâches). Dans la configuration multiple du texte d'« essai » au XIX[e] siècle, le récit de voyage, dont il n'a été, en tant que tel, question nulle part encore, occupe une place privilégiée ; le genre relève, certes, en partie, du narratif, mais non – en principe – du fictionnel. Il est, le plus souvent, l'occasion d'un exposé sur les mœurs et les coutumes des pays visités ; c'est à ce titre qu'il a toujours quelque chose au moins d'un « essai ». Le *Voyage en Italie* de Taine a autant à nous dire que sa *Littérature anglaise.*

La France littéraire du XIX[e] siècle n'a évidemment pas inventé le récit de voyage, puisqu'il fait partie des plus anciennes richesses du patrimoine littéraire occidental : l'*Odyssée*, l'expédition des Argonautes, le voyage d'Énée... Dans la tradition médiévale, c'est par le biais religieux qu'il se constitue en genre : les pèlerins de Compostelle rédigent des guides à la fois spirituels et touristiques à l'intention de leurs contemporains et successeurs. À partir du XVI[e] siècle, les grandes découvertes

s'accompagnent d'une expansion missionnaire, dont les Jésuites, notamment, ont laissé le récit sous la forme d'importantes correspondances. Ces mêmes découvertes sont l'occasion pour les navigateurs et les chefs d'expédition de rédiger le journal de leur avancée. Du XVIe au XIXe siècle, les grands marins qui voyagent par passion, ou, le plus souvent, au service d'un souverain, tiennent tous à laisser trace de leurs expéditions sous forme de récits dont certains ont d'ailleurs permis à leur nom de se perpétuer : Bougainville, par exemple (mais Diderot n'y est pas pour rien...).

Ce sont principalement ces voyages à travers les mers qui nourrissent, au XVIIIe et au XIXe siècles surtout, les séries encyclopédiques dont les sédentaires garnissent leurs bibliothèques : l'*Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost (20 vol., 1746-1789), celle de Walckenaër (21 vol. *in-8°*, 1826-1831), la *Bibliothèque des voyages* d'Albert-Montémont (46 vol., 1834-1835) ou encore, à partir de 1865, l'immense collection, très recherchée aujourd'hui, de la revue *Le Tour du monde.*

À mesure que se constituait ce corpus, dont les récits actuels des navigateurs et randonneurs, solitaires ou non, continuent la tradition, on a commencé à réfléchir sur la nature même du récit de voyage, et notamment sur l'éventualité de son existence comme genre littéraire (voir R. Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », *in* M.-C. Gomez-Géraud [dir.], *Les Modèles du récit de voyage,* Paris X-Nanterre, 1990, p. 11-27). Nous pouvons tout aussi légitimement ici nous interroger sur son existence comme genre discursif.

Les écrivains au sens habituel de ce terme ne sont pas seuls à raconter leurs voyages : et même lorsqu'ils donnent à leurs ouvrages des titres attirants, c'est bien comme essais que leurs travaux retiennent l'attention (on peut évoquer ici le bien que pensent les spécialistes d'art et d'archéologie des apports successifs du *Voyage pittoresque en Grèce* de Choiseul-Gouffier, 1782, 1809, 1820). Ce caractère descriptif et idéologique vaut aussi pour les textes de romanciers, de poètes, d'auteurs dramatiques en voyage. L'Italie de Stendhal, évidemment vibrante dans *La Chartreuse de Parme,* a pris forme au fil des pages de *Rome, Naples et Florence* (1817) ou des *Promenades dans Rome* (1829) ; mais l'Italie, c'est aussi George Sand (*Lettres d'un voyageur,* 1834), Gautier (*Italia,* 1852), Taine (*Voyage en Italie,* 1866) ; c'est la foule des visiteurs de Venise, jusqu'à Proust qui, de son passage en 1900, ne tira point d'essai mais l'immortalité symbolique d'une robe de Fortuny portée par Albertine. Il faudrait de même rapprocher Chateaubriand en Amérique (même s'il est allé beaucoup moins loin qu'il ne l'a dit) de Tocqueville en Amérique (il en a été question à propos de l'histoire au XIXe siècle), Théophile Gautier en Espagne (1840 et trois autres voyages) de Dumas et Hugo, et peut-être aller jusqu'à Barrès (*Gréco ou le Secret de Tolède,* 1912)... L'Orient aussi, au sens large que l'on donnait jadis à ce mot, a exercé son attrait : au Chateaubriand de l'*Itinéraire,* évoqué plus haut, impossible de ne pas associer Lamartine (*Impressions [...] d'un voyage en Orient,* 1835) et encore Gautier (*Constantinople,* 1853) et Flaubert, même si son propre itinéraire (1849) ne se reflète vraiment que dans les évocations souvent drues de sa *Correspondance.* Essai théorique pur, le récit de voyage l'est rarement ; mais jusque dans le récit de voyage de la fiction, il y a de l'essai : puisque nous parlons d'Orient, la reine de Saba de Nodier (*La Fée aux miettes,* 1833) ou de Nerval (*Voyage en Orient,* 1851) vient s'inscrire dans une réflexion collective de l'Europe sur les terres de la

Bible, dont leurs œuvres proposent une illustration qui vaut bien la Palestine intellectuelle et poétique de Renan évoquée plus haut.

N'apparaît-il pas clairement, ici encore, que la religion, les idées politiques, la théorie littéraire, domaines dans lesquels l'essai puise ses principales sources, alimentent aussi de façon multiple et plus diffuse l'ensemble du champ littéraire ? Car si voyager peut être l'occasion de parler et religion, et politique, et littérature, il faut encore redire que ce voyage lui-même n'est pas toujours récit de voyage, mais souvent œuvre de fiction : le meilleur et le premier *Voyage en Italie* du XIXe siècle, c'est *Corinne*, essai toujours rejaillissant sur l'art, la poésie, le théâtre, l'architecture, les différences religieuses, les climats, l'éducation des enfants... Mais il est vrai que tout grand livre est un livre total.

BIBLIOGRAPHIE

Constatation révélatrice : pas de livre sur l'essai au XIXe siècle, conçu comme sujet en soi ! Il faudrait donc aligner un nombre, par nature subjectif et aléatoire, de titres contenant, par aspects, des éléments intéressant notre débat. C'est la raison pour laquelle, au fil du chapitre, j'ai donné d'assez nombreuses références ponctuelles, qu'il ne me paraît pas bon de répéter ici. Voici simplement quelques indications complémentaires ou plus précises :

BOWMAN F. P., *Le Christ des barricades*, Paris, Le Cerf, 1987.

CHATEAUBRIAND, *Écrits politiques*, anthologie de J.-P. Clément, Paris, Le Livre de Poche, 1996.

DERRÉ J.-R., *Littérature et politique dans l'Europe du XIXe siècle*, Presses universitaires de Lyon, 1986.

GERSHMAN H. S. & WHITWORTH K. B. Jr. (éd.), *Anthologie des préfaces de romans français du dix-neuvième siècle* (éd. originale, Université du Missouri, 1962), Paris, Julliard « Littérature », 1964.

LEDRÉ Ch., *La Presse à l'assaut de la monarchie (1815-1848)*, Paris, Armand Colin « Kiosque », 1960.

OZOUF M., *Les Aveux du roman. Le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

WINOCK M., *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Le Seuil « Points », 1990 (ce volume reprend une bonne partie de la matière d'*Édouard Drumont & Cie*, Le Seuil, 1982) ; *Les Voix de la liberté. Les écrivains engagés au dix-neuvième siècle*, Paris, Le Seuil, 2001.

L'essai au XX[e] siècle

Jean-François Louette

Le titre du présent chapitre désigne une gageure évidente : tant de textes en trop peu de pages – et d'abord, quels textes ? Je n'entrerai pas ici dans un débat théorique sur le terme d'essai et le genre qu'il désigne[1]. Trois points de repère, simplement.

D'une part, redoutable est la polysémie du mot : ébauche modeste, ouvrage qui ne prétend point épuiser son sujet, mise à l'épreuve de la théorie par les faits, réunion de morceaux, contingence d'un inachèvement – autant de sens que le titre d'essai peut viser, séparés ou se mêlant ; lorsque du moins l'appartenance au genre se revendique par la présence d'un tel titre, ce qui est loin d'être toujours le cas...

D'autre part, l'habitude s'est prise de rassembler sous le nom d'essai tout ce qui ne ressortit ni à la poésie, ni au théâtre, ni à la fiction ; mais immense demeure le champ ainsi désigné, et ardue la tâche d'y introduire un peu d'ordre – rappelons, par exemple, une classification en faveur en Allemagne (Günther Klaus Just, « Essay », *Deutsche Philologie im Aufriss*, 1960*), et qui distingue entre six formes de l'essai (les exemples sont nôtres) : essai conceptuel (Caillois, *L'Homme et le Sacré*), essai de critique culturelle (Bernanos, *La Grande Peur des bien-pensants*), essai de critique littéraire (Gracq, *En lisant, en écrivant*), essai biographique (Sartre, *Saint Genet*), essai articulé sur un objet (Barrès, *La Grande Pitié des églises de France*), essai ironique (Jean-Paul Aron, *Les Modernes*)... Mais peut-être le clivage capital passe-t-il (dit, de son côté, Marc Angenot, dans *La Parole pamphlétaire*) entre l'essai-diagnostic et l'essai-méditation : entre les *Actuelles* de Camus et *Clio* de Péguy... Encore que toutes ces oppositions en viennent vite à se brouiller.

Enfin, une réflexion sur l'essai articule nécessairement, et difficilement, trois plans. Sur un plan généalogique, l'essai (surtout français) évolue en effet en relation avec un texte-souche, les *Essais* de Montaigne, chef-d'œuvre qui fonctionne à la fois comme un modèle – et comme un horizon ; les *Essais* forment tout ensemble une origine et une fin, un prototype, mais, d'une certaine façon, indépassable : un achèvement. Sur un plan analogique, il est possible de construire un étalon-type de l'essai, pourvu de traits non apodictiques, mais qui orientent les questionnements : par exemple, du côté de la structuration, le rejet de l'ordre dans la conduite de la pensée, la pratique des zigzags ou des bifurcations abruptes, etc. Sur le plan enfin d'une logique pragmatique, on peut étudier le type de relation énonciative que l'essai construit avec son lecteur, et avancer ainsi l'idée que le genre tend à

1. Voir Pierre Glaudes et J.-F. Louette, *L'Essai*, Hachette « Contours littéraires », 1999.
* Les références complètes des textes critiques sont données dans la note bibliographique finale.

proposer une véridicité conditionnelle : ce qu'il dit, il le situe volontiers, explicitement ou implicitement, entre le vrai et le vraisemblable.

Au vu (au survol) de ces difficultés, je me bornerai ici à poser la définition suivante, pour abrupte qu'elle soit : l'essai est un texte en prose (même si *L'Essai sur l'homme* de Pope est formé d'épîtres en vers...), à dominante non fictionnelle, de visée argumentative, mais dans lequel l'examen (la pesée du jugement) fonctionne – *idéalement* – sur un mode non dogmatique (de la véridicité conditionnelle), qu'imposent ou proposent, avec plus ou moins d'insistance, diverses stratégies (aveu ou revendication d'ignorance, prétérition, humour, mise en scène dialogique). Du coup l'essai se distingue et de la somme, par son refus de l'ambition d'exhaustivité, et du traité, par son caractère non systématique et non apodictique.

Pour sélectionner un *corpus* à présenter... Inutile d'insister sur le rôle ici de l'arbitraire le plus subjectif, surtout quand il se refuse (fidèle à son objet même...) à prétendre tout mentionner, et procède volontiers par coups de sonde. Prévenons qu'ont été écartés les textes d'un caractère philosophique ou économique trop marqués : il s'agit avant tout du champ littéraire, quelque imprécis que soit le mot. Retenons trois critères, malgré leur naïveté : d'une part, l'importance « médiatique » de tel ou tel essai, c'est-à-dire, somme toute, son retentissement ; d'autre part, son importance historique, *i. e.* sa prise en compte pertinente, suggestive, voire provocante d'un moment historique, et/ou son caractère représentatif de tel ou tel grand courant de pensée en notre siècle ; enfin, son importance, ou sa qualité, esthétique, d'où le privilège résolument accordé aux essais d'écrivains : une histoire de la France littéraire se doit sans doute d'être une histoire des textes qui retiennent aussi par leur forme, voire qui *font forme* – impriment leur marque propre au genre si flou de l'essai.

Et pour le reste, autant tirer excuse de Montaigne : « J'ai toujours une idée en l'âme et une certaine image trouble, qui me présente comme en songe une meilleure forme que celle que j'ai mise en besogne, mais je ne la puis saisir et exploiter » (*Essais*, II, 17).

ÂMES EN PÉRIL

Georges Sorel, *Réflexions sur la violence* (1906) – Maurice Barrès, *La Grande Pitié des églises de France* (1914) – Robert de Jouvenel, *La République des camarades* (1914) – Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée* (1978) – Charles Péguy, *Notre jeunesse* (1910).

« Années électriques » (1880-1910), « années brisées » (1909-1919)... Ces titres de la collection « L'aventure intellectuelle au XXe siècle » (éditions La Découverte) disent bien que notre siècle s'ouvre sous le signe de l'orage, voire de la rage. Péril en la demeure, périls en la nation. Antisémitisme, nationalisme, révolution imminente, perte de la tradition, mort de la spiritualité, effondrement de la République sous le poids de sa propre incurie – selon leurs couleurs politiques, les essayistes dénoncent tel danger, défendent telle rupture. Réservant pour plus tard, et des raisons qui apparaîtront, l'importante *Vérité en marche* de Zola (1901), on évoquera

ici quatre temps forts de cette crise, auxquels correspondent les noms – inégales étoiles, certes, mais emblématiques – de Sorel, Barrès, Jouvenel, Péguy.

Pourquoi entrer dans le XXᵉ siècle par les *Réflexions sur la violence* que Georges Sorel publie en 1906 ? Pour mesurer la force du rejet que peut alors susciter le régime politique dominant en France. Sorel ne cesse de dénoncer la décadence économique, sociale, morale de la bourgeoisie capitaliste. Une pensée de rupture, sous toutes les formes – à commencer par la forme même.

Sorel en effet se définit comme un autodidacte, non comme un homme d'école. Refus des règles de l'art, refus de l'écriture scolaire (c'est un geste fréquent chez les essayistes) : « Je formule mes pensées comme elles surgissent »* ; pas de transitions, les mêmes questions trois ou quatre fois reprises... Mais – ou plutôt donc – cette « rédaction débraillée » a des vertus heuristiques, pour autant qu'elle libère la pensée des faux modèles : le mode d'exposition des utopistes (Fourier et le système, par exemple), les prestiges de l'éducation populaire, en fait « entièrement dirigée dans un esprit bourgeois ».

Alors que l'idée, ou le mythe du Progrès, continue à exercer un attrait capiteux sur les esprits (à commencer par celui de Zola), Sorel se dit pessimiste – mot sous lequel il articule trois données : la conviction de la faiblesse naturelle de l'homme, le sentiment d'un déterminisme social (l'économie n'est qu'une force devenue automatique, s'identifiant avec le droit), et, seul à même de faire soutenir les deux pensées qui précédent, l'espoir d'une marche vers la délivrance, avec un « groupe de compagnons ».

Ces compagnons ne seront ni les philosophes intellectualistes (Renan, les sociologues), ni les socialistes parlementaires (Jaurès et son double jeu, Jaurès traité de marchand de bestiaux...), très vivement attaqués. Pourquoi ? Les socialistes parlementaires sont coupables d'oublier le rôle de la violence des masses ouvrières dans la progression vers le socialisme. Telle est la thèse fondamentale de Sorel : si, comme l'a dit Marx, c'est à un capitalisme très développé et prospère que doit succéder le socialisme, la violence du syndicalisme révolutionnaire, sous la forme de la grève (acte de violence, de guerre même, et non de marchandage), est indispensable pour rappeler les bourgeois au sentiment de leur classe et redonner ainsi son énergie au capitalisme, tout en relançant le mouvement de lutte des classes, qui arrache le socialisme au « marais démocratique » et à l'actuelle décadence du capitalisme bourgeois. Nul dessein n'importe plus à Sorel que de lutter contre l'actuel « état de dislocation des classes », fruit des lâchetés de la bourgeoisie et de la force hypocrite du patriotisme. La grève générale permettra de « reconsolider la division en classes ».

Quant aux philosophes intellectualistes, Sorel les accuse de conserver le vieux culte de l'État, c'est-à-dire d'une minorité gouvernante : en ce sens, ce sont encore des héritiers de l'Ancien régime. Le syndicalisme révolutionnaire prétend supprimer l'État, et la révolution prolétarienne ne doit pas s'en tenir à l'imitation de la *force* bourgeoise (qui conduit à un État ou le garantit), ou même révolutionnaire

* Pour alléger ce chapitre, on a pris le parti de citer, sauf exception, sans préciser de pagination dans le texte que l'on est en train de présenter. Le lecteur voudra bien nous faire confiance...

(1793) ; sa *violence* ne vise pas la conquête du pouvoir dans les assemblées politiques ; elle est de part en part individualiste ; quoique antimilitariste, elle se veut l'héritière des libres soldats de la liberté (les armées de la Révolution) ; et Sorel se reconnaît avant tout anarchisant, c'est-à-dire qu'il tient la révolution morale en chaque ouvrier pour condition indispensable au succès de la révolution sociale – cette morale sera une morale du sublime, du courage exalté nécessaire à l'assaut.

Contre les socialistes parlementaires et les intellectualistes, Sorel appuie sa politique, ou son anti-politique, sur la philosophie de Bergson. L'incarnation de la violence prolétarienne, c'est la grève générale, à déclencher en période de prospérité économique. Or la grève générale n'est pas une utopie, c'est un mythe, un système d'images motrices. Elle n'est pas du côté de l'analyse, mais de l'intuition, de la connaissance totale. Elle n'est pas composition d'institutions imaginaires à partir d'institutions réelles ; elle est l'expression instinctive et globale de volontés, de forces. Elle n'est pas réformiste, elle est révolutionnaire. Elle n'est pas réfutable, mais irréfutable (puisqu'elle n'est pas une idée, susceptible d'être conforme ou non à la réalité, mais l'expression des convictions d'un groupe). Elle est langage de mouvement ; de là son pouvoir d'entraînement. Les syndicalistes créent un bloc moteur « en concentrant tout le socialisme dans le drame de la grève générale ». Ses modèles, elle ne les trouve donc pas du côté du récit historique, mais du drame, ou de l'épopée (une lutte gigantesque, où se déploie le sentiment du sublime) voire de l'apocalypse – la grève générale se donnant comme « une catastrophe dont le processus échappe à la description ».

On a souvent voulu faire de Sorel un philosophe pré-fasciste ; Jacques Julliard, dans sa Préface à l'édition actuellement disponible des *Réflexions sur la violence* (Le Seuil, 1990), rappelle fort justement que nul fasciste n'a jamais proclamé le primat de l'individu ou la nécessité de supprimer l'État, pour libérer les travailleurs de tous les chefs et chefaillons. Sorel est bien plutôt un homme qui peint à son extrême tension un des déchirements cruciaux de son époque, entre la réalité tenue pour décadente et l'aspiration à la grandeur, fût-elle violente et ultime.

La référence à Bergson joue ici un rôle décisif : Sorel transpose au domaine politique l'écart infranchissable qui pour le philosophe de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888) sépare la conscience immédiate et le langage, ou encore la durée vécue et la logique construite. Deux conséquences : d'une part, le texte de Sorel, qui ne peut jamais parfaitement dire son objet essentiel (le mythe de la grève générale), se rattache ainsi, malgré son ton assertorique, au genre de l'essai. D'autre part, si l'irrationalisme sorélien place l'avenir de l'histoire dans l'effet unificateur du mythe et dans la morale de l'individu accédant au sublime, plutôt que dans la logique marxiste, ou dans les ratiocinations socialistes – alors, même chez Sorel la révolution se joue avant tout « au fond de l'âme » (p. 162). Péguy, on le verra, s'en souviendra.

À l'autre extrême de l'échiquier politique, encore une âme douloureuse : Barrès. Un paladin français saisit sa plume et entreprend, sous la bannière de l'Esprit, de pourfendre la barbarie des Vandales : tel est le sens de *La Grande Pitié des églises de France* que Maurice Barrès publie en 1914. À la suite de la loi de Séparation des Églises et de l'État (9 décembre 1905, la République ne reconnaît ni ne finance

aucun culte), comment éviter la ruine de l'architecture sacrée, qui laisse indifférentes bon nombre de communes ? Il ne s'agit certes pas là d'une histoire de gros sous : bien plutôt d'une « question de civilisation ». Car « je défends les églises au nom de la vie intérieure de chacun », écrit Barrès, bref au nom de « la vie de l'âme ». Paradoxe piquant : un incroyant se fait le croisé des pierres chrétiennes. Continuité logique : l'amoureux de la France et de l'esprit ne peut supporter de voir s'effondrer les témoins de la spiritualité française.

Barrès raconte le combat qu'il a mené, essentiellement entre 1907 et 1912, à la Chambre des députés, et dans l'opinion, pour faire voter une loi qui impliquât à parts à peu près égales les communes, l'État et les fidèles dans la préservation du patrimoine de pierre que l'Église et la France ont en commun. Obstination acharnée dans la poursuite (demeurée vaine) de cette fin, mais que de souplesse et de variété dans son exposition. C'est tout l'art de Barrès, dans *La Grande Pitié des églises de France*, que de savoir multiplier les formes pour requérir l'intérêt : on trouvera donc, entremêlés, des récits satiriques, dans lesquels se font entendre des accents flaubertiens, qui s'en prennent aux exactions des maires radicaux (tous dignes de Monsieur Homais) contre les bons curés de France ; les lettres échangées par le député Barrès avec Briand, président du Conseil, en 1910 ; la relation d'une entrevue avec le même Briand, un des sommets du livre ; une sorte d'explication de texte, consacrée à l'hymne de dédicace des églises ; les trois discours prononcés par Barrès à la Chambre, en 1911, 1912, 1913, avec compte rendu exact des réactions et des débats subséquents ; des fragments de lettres de soutien, des souvenirs exaltés (une procession dans un jardin, des enfants dans la cathédrale de Reims) ou horrifiés (une pierre tombale aurait servi à recouvrir les latrines installées dans un clocher de Vendôme...), des méditations rêveuses...

Deux tons en effet organisent cette multiplicité de formes, et Albert Thibaudet, dans le compte rendu qu'il donne du livre, le 1er avril 1914, à *La Nouvelle Revue française*, l'avait fort bien noté : « deux moitiés d'âme » s'associent chez Barrès, « l'une de réalisme matériel, vigoureux, sec, en tendons et en nerfs, à la Stendhal et à la Mérimée, et l'autre une âme de poésie opulente, abandonnée et défaite, tournoyante et vague ». Le livre fait alterner le monde parlementaire et la terre française, le style exact, voire juridique, et le lyrisme de célébration, ou de pathétique, la dénonciation des infamies, et la rêverie qui cherche à approfondir une expérience du divin – que Barrès relie à l'angoisse de la mort, mais aussi à un besoin d'unité, de parenté dans l'univers, au point qu'il souhaite l'alliance des saints et des dieux vaincus du paganisme (que sources et forêts représentent à son âme), en un syncrétisme assez peu orthodoxe...

La valeur suprême, pour Barrès, est une, et c'est l'Esprit. Seules lui importent la « formation de l'âme », la « vie profonde de l'esprit ». En ce sens, l'impression de polyphonie induite par la variété des formes, voire la dualité des tons dominants, s'efface devant un dogmatisme qui ne souffre guère la contestation, et se nuance parfois, faut-il le dire, d'un peu de fatuité : « J'avais déclassé la question, je l'avais placée, pour tous, sur le sommet où je la vois moi-même, au centre du village et bien au-dessus de ces querelles. » Et de glorifier, quelques lignes plus loin, « cette lumière soudain projetée de si haut, à travers toute la France »... Ce plaidoyer pour

l'Esprit, en dépit de son incontestable pouvoir de séduction, ignore l'ironie tournée contre soi-même. Il oublie les abbés Bournisien, dignes pendants des Homais, et ne fait guère droit à l'argumentation des tenants de la Séparation.

En quoi, pourtant, demeure-t-il un essai – si le genre suppose malgré tout une part de non-dogmatisme ? On pourrait avancer deux raisons, qui touchent aux deux versants plus hauts distingués, de la « bataille extérieure » et de la « rêverie intérieure ». Cette dernière, en tant qu'elle cherche à faire entendre le chant de l'irrationnel, du mystère, de l'intuition d'une terre, fait échapper le livre à l'ordre verrouillé de la démonstration sans reste et lui donne une souplesse non point sceptique, ni ironique, mais poétique. Quant au combat argumentatif, il a lui aussi ses zones d'ombre, ou ses failles, que Thibaudet et Proust nous aideront à repérer. Thibaudet, narquoisement, faisait observer que Barrès, si désireux de laisser Venise se décomposer, pour goûter, selon ses propres termes, « le plaisir des esthètes », ne peut que se contredire à vouloir empêcher la lente destruction des églises de France... Touriste en Italie, député en France... D'autre part, Barrès hésite entre une appréciation spirituelle et une appréciation esthétique des édifices cultuels, laquelle il lui arrive de prendre à son compte, mais de rejeter aussi, à l'occasion, comme « verbiage de l'art ». La position de Proust était plus nette, qui en 1904, dans « La mort des cathédrales » *(Le Figaro)*, écrivait que « la liturgie catholique ne fait qu'un avec l'architecture et la sculpture de nos cathédrales ». Enfin, troisième faille – et nous revenons à Thibaudet –, la démarche de Barrès semble un peu ambiguë : définissant la religion comme « le langage de la sensibilité », il ne voit guère qu'en son époque les âmes sensibles foisonnent, alors même que les fidèles se font rares ; il réclame des saints pour nos églises, mais ne se présente point en tête du cortège, spectateur d'une procession qu'il attend avec exaltation, sans pour autant vouloir y participer. Dès lors, et comme malgré lui, c'est presque un *Génie du christianisme finissant* qu'il signe. Si *La Grande Pitié des églises de France* peut passer pour un essai, c'est avant tout parce que la poésie des ruines finit par y avoir raison des irréfutables raisons du parlementaire.

Repartons de la question de la spiritualité, pour oser un grand bond vers l'autre bout du siècle : en 1978 Roger Caillois publie *Le Fleuve Alphée*. Le livre se situe entre l'autobiographie et l'essai : il s'agit certes de résumer le cours d'une vie, mais l'auteur se défend d'avoir jamais prêté grande attention à sa vie intérieure ; ce qui lui importe au premier chef, c'est le jeu en lui de l'opposition nature/culture. De même que le fleuve Alphée, selon le mythe grec, se jette dans la mer puis redevient fleuve dans une île, de même l'existence de Caillois lui paraît se diviser en trois moments. D'abord l'enfant éprouve l'univers, sans savoir lire, dans son immédiateté – en des expériences décisives de la souillure, du vertige, des jeux parmi les ruines, d'où se nourriront les essais à venir (*L'Homme et le sacré*, cf. *infra*, *Les Jeux et les Hommes*, 1958, qui analyse ainsi la catégorie des jeux de vertige, etc.). Puis vient l'apprentissage de la lecture : le sauvageon entre dans la bulle de l'esprit, « l'univers flottant des mots et des idées », encore nommée « la parenthèse » en ce qu'elle sépare du monde naturel. Cette bulle tend à se dégonfler d'elle-même : comme Montaigne, Caillois sent bien que les livres ne viennent que des livres, que l'entreglose prévaut sur l'invention ; il se plaint que la « cogitation », qu'il définit comme

une prolifération maladive des idées, l'emporte trop souvent sur la pensée rigoureuse, sévère et cohérente. Aussi, au centre même de cette bulle, Caillois, prolongeant parfois la quête des surréalistes, dont il fut proche un temps, cherche-t-il des antidotes contre elle : secours des objets aux qualités contradictoires (le mercure, solide et liquide, tel ancien masque d'escrime, entre combat et bal), rescousse des images et des vers, avec leur part de mystère... Surtout, il y a les pierres, ces « muettes absolues », l'envers des livres. Elles font crever la bulle : elles sont à l'opposé de la cogitation enchevêtrée et spécieuse, elles fascinent par leur longévité, quand notre espèce semble de l'ordre de l'épisodique, elles n'appellent rien que la description de leurs apparences, c'est-à-dire aussi la conscience maintenue de la vanité de l'écriture humaine, qui jamais n'aura leur poids. Tel est le troisième et dernier moment : le fleuve de la culture reconduit à la source de la nature ; ou plutôt – et même si les métaphores de l'eau et de la pierre ne s'accordent guère – Caillois se rêve finissant en caillou.

Et Barrès, dans tout cela ? Le lien est simple, et il en dit long sur le cours du siècle : Barrès veut sauver les églises de la ruine française, Caillois médite, sans former d'espoir, sur les ruines du monde où s'agite une espèce transitoire ; Barrès exalte la vie de l'âme, Caillois finit par n'y voir qu'une bulle sans grand prix. Du nationalisme à l'ethnographie (l'Amérique du Sud est au cœur des réflexions de Caillois) ; du spiritualisme fervent à un naturalisme nihiliste et apaisé ; des parlottes du Parlement aux silences des minéraux. De la cathédrale chantée au caillou glorifié.

La veine mordante de *La Grande Pitié des églises de France*, qui voue peu d'estime aux débats parlementaires, on l'illustrerait aisément encore en ouvrant *La République des camarades*, que Robert de Jouvenel publie en la même année 1914. Pamphlet plutôt que satire ou essai, d'ailleurs : pas de « personnalités » (au sens que Diderot ou Stendhal donnaient à ce mot), pas non plus d'hésitations, un brûlot souvent drôle et toujours désolé, lancé contre la confusion et l'amollissement des pouvoirs sous une IIIe République inefficace. Que l'on observe le législatif (« on est représentant du peuple comme on serait représentant de commerce »), l'exécutif (« administrer, c'est nommer des fonctionnaires qu'on ne connaît pas à des fonctions qu'on ignore »), le judiciaire (où, soumis au jeu des influences, l'on n'en finit pas de douter tant de la légalité que de l'équité), la presse enfin (« le journalisme a besoin de tout le monde mais personne ne peut se passer de lui », les journalistes sont devenus les « fonctionnaires de la publicité », commerciale et gouvernementale) – bref, partout le contrôle a été remplacé par la connivence et la complaisance, le droit par l'arrangement et la débrouille, les institutions par les relations.

L'admirable originalité de Charles Péguy, c'est peut-être de produire en son œuvre un syncrétisme qui ne soit pas un éclectisme, de rassembler, contre le « panbéotisme » des incroyants du monde moderne, contre la corruption des « camarades », tous les fils vivants qui doivent nouer, en France, la tradition et l'idéal. Prenons ici, pour guide et pour témoin, *Notre jeunesse*, que Péguy publie, dans ses *Cahiers de la quinzaine*, en juillet 1910.

Le texte remplit une double fonction : il sert de préface et de postface. Préface à la publication, aux *Cahiers*, d'une série d'archives sur une famille de républicains fouriéristes (les Milliet), il s'agit donc d'introduire des documents pour servir à une

histoire *modeste*, à la connaissance du tissu même du peuple et du parti républicain et de la mystique républicaine. De cette mystique, nous sommes, écrit Péguy, grâce à l'affaire Dreyfus, les derniers témoins ; mal situés ; car aussitôt après nous commence le monde moderne, « de ceux qui ne croient à rien, pas même à l'athéisme ». Bref, Péguy cherche à décrire le moment d'une « démystication » générale (qui évince République, christianisme, toute cité, toute culture), le temps moderne de la substitution du logique à l'organique, de l'intellectuel au concret, de la dispersion au tissu social, du plaisir au travail, des apparents aux tacites, de la représentation à l'incarnation.

Cette dégradation de la mystique en politique est une loi commune. C'est ce que marque aussi l'affaire Halévy. Le cahier de Péguy joue en effet le rôle d'une postface à l'*Apologie pour notre passé*, qu'Halévy avait donnée aux *Cahiers* en avril 1910. Revenant sur son propre passé de dreyfusard, aux côtés de Péguy, il en venait à penser l'affaire Dreyfus comme une « perturbation » de la tradition française. Dès lors se révèle aux yeux de Péguy, en l'affaire Dreyfus ainsi revue, un cas exemplaire de la dégradation capitale du moderne. De cet événement élu, crise éminente dans trois histoires (Israël, la France, la chrétienté), Halévy donne une image fausse (« je ne me sens point, répond Péguy, ce poil de chien mouillé »). *Notre jeunesse* formera les « mémoires d'un homme mystique », aux mains pures ; ce ne sont pas les phénomènes, les avantageux, mais les silencieux, les obstinés, qui comptent, qui représentent, et qui font « le corps mystique du dreyfusisme », dans lequel se mêlent trois mystiques : le meilleur de l'hébraïsme (d'où l'admirable portrait de Bernard Lazare), la « vertu de charité » du christianisme, entendu comme religion de la pauvreté temporelle, enfin cette française « impossibilité organique à consentir à l'injustice », que Péguy ne cesse d'exalter, et qui vaut donc refus tant du bourgeoisisme que du capitalisme.

On voit le rapport à Sorel : pas de théorie de la violence chez Péguy ; il est opposé au « sabotage » (idée bourgeoise, donc condamnation de la grève générale ; dans l'ancienne France, on aime le travail, non le plaisir, etc.) ; pas non plus d'antimilitarisme (songeons à *Notre patrie*, qui date de 1905) ; mais en partage, les mêmes prémisses bergsoniennes, le même refus des « règles de l'art » (voir le ressassement et la répétition dans la prose péguyste), la même idée qu'il n'y aura point de révolution sociale sans révolution morale. Et le rapport à Barrès : Péguy fait la preuve que la gauche elle aussi a une âme... – et surtout un style, moins fluent, mais plus dense ; un style d'une originalité entière, à mi-chemin, peut-être, du poétique (un rythme, un goût de l'épique) et du prosaïque (un poids, un ressassement entêtant), style à la fois avaricieux (incapable de renoncer à un mot) et généreux (infiniment attentif à l'inépuisable réalité), imperturbablement sérieux, voire anxieux, et toujours éclairé par les jeux d'une « gaminerie » (le mot est de Péguy lui-même) qui sans cesse affleure et effleure.

C'est cette gaminerie qui, jointe au sens de la prétérition, révèle l'écart entre les projets de l'écrivain, d'une ambition sans bornes (*Notre jeunesse* : retisser en un texte tout le vif tissu de la France), et l'insurpassable, l'inaccessible réalité – laquelle, dira-t-il ailleurs, « bave et se meut ». Or cet écart à son tour signifie l'appartenance du texte péguyste, fût-il ordonné par quinzaines, au genre de l'essai, et ce malgré

l'importance du mot de « cahiers », avec tout ce qu'il suppose d'application exacte, de modestie, de fidélité à la sincérité de l'enfance, ou aux « hussards noirs de la Troisième République » *(L'Argent).* Souvenons-nous que le premier des *Cahiers,* en janvier 1900, définissait ainsi le projet péguyste : « Pendant un an, et à titre d'essai, je ferai tout ce que je pourrai pour t'envoyer ces cahiers de renseignement », expression qui trouvera son écho deux mois et demi plus tard – « ces *Cahiers* mêmes, essayés au moins pour un an »... Contre le savoir positiviste des universitaires (Lanson, Lavisse, etc.) si souvent vilipendés par Péguy, il fallait des cahiers d'écolier qui fussent aussi des essais d'écrivain.

LES ANNÉES 1930 : PLACE DE L'INTELLECTUEL DANS LA CITÉ

Paul Valéry, *Cahiers* (1894-1945), *Regards sur le monde actuel* (1931, 1945) – Julien Benda, *La Trahison des clercs* (1927) – Jean Guéhenno, *Caliban parle* (1928) – Emmanuel Berl, *Mort de la pensée bourgeoise* (1929), *Mort de la morale bourgeoise* (1930) – Paul Nizan, *Les Chiens de garde* (1932) – Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948) – Jean Grenier, *Essai sur l'esprit d'orthodoxie* (1938).

Quelle doit être la place de l'intellectuel dans la cité – à supposer qu'il veuille y prendre place ? Et quelles relations nouera-t-il avec le peuple ? Ces questions traversent tout le siècle ; elles occupent cependant tout particulièrement le devant de la scène dans les années 1930, sur lesquelles on mettra ici l'accent.

Impossible de comprendre la manière dont le problème se pose sans revenir brièvement à Renan, et à *L'Avenir de la science* (*Pensées de 1848*, selon le sous-titre, mais publiées en 1890). On en retiendra trois thèses capitales pour la réflexion du XXe siècle. D'une part, l'idée d'une division de la société en « hommes cultivés » et « barbares » (ce sont les mots mêmes de Renan), division qui correspond à l'opposition de deux vies, supérieure (souci de la perfection, aspiration à l'idéal) et inférieure (souci du bonheur, des intérêts et des plaisirs). D'autre part, une redéfinition du religieux : c'est précisément « l'aspiration à l'idéal », et donc « la culture intellectuelle et morale », par les forces de laquelle un jour « la connaissance égalera le monde ». Enfin, Renan forme le désir, ou le rêve, que l'humanité tout entière en vienne à être cultivée, ce qui suppose et la foi dans le Progrès, lequel commencera par donner un certain bien-être aux « brutes » *(sic),* et la volonté de travailler à avancer cet heureux moment : non par le biais du socialisme, trop matérialiste, mais par le truchement d'un « gouvernement scientifique », composé de savants voués à la « recherche rationnelle du meilleur ». Encore faut-il souligner que ces pensées de 1848 sont corrigées par la préface de 1890, dans laquelle Renan en vient à des positions plus élitistes : « La lumière, la moralité et l'art seront toujours représentés dans l'humanité par un magistère, par une minorité, gardant la tradition du vrai, du bien et du beau. »

Dans ce magistère, aux côtés de Renan lui-même, bien sûr, on placerait volontiers Paul Valéry, et Julien Benda.

Le doigt sur la moustache, le regard perdu dans le vague de la méditation... Valéry, penseur au miroir ? Ce pourrait être, en forçant un peu le trait, le titre général de son œuvre. Plus soucieux de son cerveau que de la cité des « barbares »... Encore faut-il noter que l'œuvre de Valéry présente divers degrés d'extériorisation.

Au plus intime, les *Cahiers*, qu'à partir de 1894, et jusqu'à quelques semaines avant sa mort, Valéry écrit chaque matin, entre 5 et 7 heures (voir l'édition intégrale en fac-similé, 29 volumes, Paris, éd. du CNRS, posthume : 1957-1961). Le but de cette discipline et de ce plaisir quotidien est pour l'écrivain de connaître son esprit : « ma spécialité, c'est mon esprit » (1916, cité par Michel Jarrety, *Valéry*, Hachette, 1992, p. 138) ; il s'agit, pour un intellect de haut rang, de se saisir pensant, de mesurer ses pouvoirs, et sur eux son propre pouvoir, de constamment chercher à se réapproprier ses propres moyens, de faire « la théorie de soi-même » *(Cahiers)*. D'où un inachèvement nécessaire et revendiqué (les cahiers sont « des contre-fini »), joint à l'objet (Ego, comme dit Valéry), et à la visée auto-éducative (« j'écris mes formations ») : voilà trois caractères qui font songer à Montaigne, et à l'essai ; aussi bien a-t-on pu assigner comme modèle le plus recevable à l'entreprise « quelque *Essai sur l'origine des connaissances humaines* » (Michel Jarrety). Pourtant (outre que Montaigne ennuie Valéry, et que l'Ego valéryen, volontairement dépersonnalisé, est plus abstrait, plus général, que le Moi montanien) les *Cahiers* ne revêtent pas la forme de l'essai : ce serait encore trop de construction, alors qu'ils procèdent par fragments, et d'une manière très peu dialogique : guère d'écrivains qui aient aussi nettement mis à distance leur lecteur, que Valéry – araignée solitaire, aube après aube.

La pensée, pourtant, qui se poursuit dans les *Cahiers*, rencontre à la fois le public et l'essai lorsque Valéry publie (en août 1895) l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. C'est alors un article ; le succès de *La Jeune Parque* (1917) conduira les Éditions de *La Nouvelle Revue française* à le reprendre en 1919, non sans lui adjoindre des *Notes et digressions*, pour former une plaquette. Léonard de Vinci sert de point de départ à une méditation sur « le pouvoir de l'esprit », dont le nœud consiste en la formation d'une « image décisive » qui fasse voir « la vision centrale où tout a dû se passer » – se penser en l'esprit du génie italien. Une image, ou une hypothèse : Valéry parle de « l'intention toute hypothétique de cet essai ». L'essai valéryen répudie dès lors très clairement l'érudition, selon un geste intellectuel constitutif du genre. Certains diront qu'il ne trouve pas pour autant l'heureuse formule de cette alliance d'abstrait ou de concret dans quoi Roland Barthes verra l'un des attraits majeurs de l'essai... Mais ce texte de 1895 aura une influence importante : d'une part sur le Sartre de *La Nausée*, qui y trouvera les éléments d'une critique de l'enquête biographique – et donc une des conditions de possibilité intellectuelles de ses propres biographies existentielles ; d'autre part sur Albert Thibaudet, qui en nourrira, comme du récit intitulé *Monsieur Teste*, sa réflexion sur la possibilité d'un « romanesque de la vie intellectuelle » (*NRF*, 1er août 1929, *Réflexions sur le roman*).

Enfin, au plus haut degré de la « publicité », Valéry plaçait ses textes suscités par la renommée et les commandes qu'elle lui valait... La série des *Variété* (I : 1924 ; II : 1929 ; II : 1936 ; IV : 1938 ; V : 1944), les *Pièces sur l'art* (1931), les *Regards sur le monde actuel et autres essais* (1931, 1945), méditations sur l'Histoire et le Progrès,

l'Europe, et l'Amérique, la liberté (politique, spirituelle), et la dictature, Paris et la France, le destin de la littérature et l'état des lettres françaises, dédiées « de préférence aux personnes qui n'ont point de système et sont absentes des partis » – autant d'essais, critiques, historiques, esthétiques, ou même (mais ce n'est pas un titre de Valéry), quasi politiques. Valéry y tient de préférence le rôle de l'amateur narquois, apte à en remontrer aux prétendus spécialistes, dans la mesure où il se soucie (lui) de définir autant que de parler...

Dans le troisième ensemble de textes valéryens en prose, ce sont les essais critiques qui semblent avoir eu la postérité la plus importante – à la fois comme un modèle, et comme un contre-modèle. Un contre-modèle ; Sartre, en décembre 1943, ouvre ainsi un texte consacré à Bataille : « Il y a une crise de l'essai. L'élégance et la clarté semblent exiger que nous usions, en cette sorte d'ouvrage, d'une langue plus morte que le latin : celle de Voltaire » (« Un nouveau mystique », *Situations I*, 1947) – on peut se demander si Valéry, académicien depuis 1927 et grand fauteur de discours officiels, ne figure pas au nombre des cibles sartriennes... Un modèle : non seulement parce que la théorie valéryenne de la poésie, pour s'en tenir à ce point de sa pensée, demeure du plus haut intérêt ; mais aussi parce que la génération des critiques qui vient sur le devant de la scène dans les années 1960 (après, précisément, le « magistère libertaire » de Sartre) opère un retour à Valéry ; on relira pour s'en convaincre tel article de Gérard Genette (« La littérature comme telle », *Figures*, Le Seuil, 1966) : la poétique des années 1960-1970 trouvera un de ses plus féconds points d'appui dans la poïétique conçue par Valéry.

L'œuvre de Julien Benda n'a ni la variété ni la richesse de celle de Valéry. On peut la lire, en un sens, comme une radicalisation un peu courte des positions d'Ernest Renan. Puisque la vraie grandeur, disait *L'Avenir de la science*, est du côté de l'idéal, de la recherche du fin mot des choses, l'homme de lettres ne doit pas se mêler de la politique active ; tout juste travailler à faire advenir cette raison qui un jour gouvernera le monde, selon une relation indirecte à l'ordre du politique. Renan, estime Benda dans *La Trahison des clercs* (1927), est « un vrai clerc » ; mais il faut renchérir sur son retrait du monde, car le monde a changé : « l'âge du politique » est hélas venu.

L'homme moderne (du moins dans les masses) se laisse, par intérêt et par orgueil, de plus en plus toucher par les passions politiques attachées aux notions de race, de classe, de nation. À quoi Benda oppose les clercs : « tous ceux dont l'activité, par essence, ne poursuit pas de fins pratiques », depuis Platon, Vinci, Spinoza, et qui ont pour honneur d'exercer leur raison « hors de toute attention à ses conséquences temporelles » (*La Jeunesse d'un clerc*, 1937). Leur fonction idéale, selon *La Trahison des clercs* : former « une corporation dont le seul culte est celui de la justice et de la vérité » ; par la poursuite des valeurs éternelles (justice, vérité, raison), « faire frein aux passions du laïc » ; promouvoir l'humanisme, défini comme « sensibilité à la qualité abstraite de ce qui est humain », qui n'est point « l'amour pour les humains existant dans le concret ». En vertu de quoi le clerc ne doit pas descendre sur la place publique. Benda va jusqu'à songer à refuser ce gouvernement des savants dont parlait Renan : la mission du clerc est de rappeler l'importance du non-pratique, du non-réaliste, pas de le faire triompher ; de prêcher « la religion

du désintéressé » qui, par définition, n'est pas de ce monde. Descendre sur la place publique, le clerc ne le peut que s'il ne s'agit point de « faire triompher une passion réaliste de classe, de race ou de nation ». Voltaire et Zola furent ainsi de glorieux « officiants de la justice abstraite », et Benda lui-même militera avec les intellectuels anti-fascistes durant la Seconde Guerre mondiale.

Or, depuis la fin du XIXe siècle, les clercs se sont convertis au jeu des passions politiques. Abandonnant les valeurs de connaissance, ils ont succombé au réalisme des laïcs, aux intérêts pratiques. Dans les termes de Renan, on dirait qu'ils ont renoncé à la « vie supérieure », la subordonnant à la vie inférieure. Ils ont contribué à la « glorification du particularisme national » : ainsi Maurras, Barrès, et même Péguy (voir *Notre patrie*) qui, aux yeux de Benda se donne mensongèrement pour un clerc. Ils ont collaboré à la « divinisation du politique » et donné les mains à l'exaltation de l'État fort (Hegel, Maurras), identifié son intérêt au Bien, confondu la morale et la politique. Cette trahison, qui fait prédominer les passions sur la raison, l'intérêt sur la gratuité, remet en cause la division des fonctions, qui n'est rien de moins qu'une condition de possibilité de la civilisation.

Aussi les perspectives sont-elles sombres : le « réalisme intégral » conduit à une « entre-tuerie organisée des nations ou des classes » – Benda écrit douze ans avant la Seconde Guerre mondiale ; à moins que la volonté de se poser comme distinct (placée à l'origine de l'âge du politique) ne soit transférée de la nation à l'espèce humaine ; alors l'humanité orgueilleuse deviendrait Dieu, mais dans le triomphe du réalisme – et non de l'idéalisme, comme le voulait Renan.

Rien n'irait-il plus *que* dans le royaume des clercs, pour autant qu'il arrive à maintenir son splendide isolement ? Jean Guéhenno se refuse à le croire. Son *Caliban parle* (1928) apparaît aujourd'hui comme une double réponse : aux thèses de Benda et de Renan, plus d'ailleurs au drame philosophique intitulé *Caliban* (1878) qu'à *L'Avenir de la science.*

Pour Renan, fidèle au Shakespeare de *La Tempête,* Caliban représentait le peuple exploité et inculte : « Guerre aux livres ! s'exclamait-il. Ce sont les pires ennemis du peuple », puisqu'ils fondent le pouvoir du savant Prospero. Puisque « le peuple n'admet que le réel », lorsque Caliban prend le pouvoir (triomphe de la démocratie), Ariel (symbole de l'idéalisme et de « l'extrême délicatesse des âmes tendres ») disparaît, renonçant à participer à la vie des hommes. Un tel élitisme antidémocratique n'est pas tolérable, aux yeux de Guéhenno. Et son Caliban (toujours figuration du peuple) de se plaindre : la bourgeoisie (Prospero, l'argent) l'utilise cyniquement pour conquérir des palais à la porte desquels elle s'empresse ensuite de le rejeter. Or, protestant contre un humanisme sectaire, refusant de croire que toute civilisation soit d'origine aristocratique, Caliban revendique la possibilité de suivre « la droite voie d'humanité et de raison » ; sa mission, c'est de s'allier avec l'esprit (avec Ariel, donc) : « Je veux avoir part à la vie spirituelle du monde » ; tout le livre est un plaidoyer pour une « éducation générale du peuple ».

Que lui propose la société, pourtant ? Une conception élitiste de la culture, liée à un « principe de dédain, d'exclusion et d'orgueil » ainsi qu'à l'autorité sociale : une culture qui fait des chefs retranchés. Leur pseudo-humanisme n'est ainsi qu'un « savoir orgueilleux et méprisant » – une pierre dans le jardin de Benda ? Oui, « la

vraie trahison est de suivre le monde comme il va et d'employer l'esprit à le justifier ». En revanche, concilier les livres (pour tous) et la fraternité (de tous), apprise dans les tranchées, ce serait « témoigner pour l'homme ». Guéhenno appelle ainsi à une croisade populaire pour la conquête non de Jérusalem, mais d'un humanisme rationnel et égalitaire ; une âme vaut une âme, un homme vaut un homme, un clerc ne vaut rien, la culture peut tout si elle est partagée.

C'est sur ce dernier point que portera la critique d'Emmanuel Berl, lequel reprend la démolition de la pensée renano-bendienne (!) mais n'épargne pas non plus Guéhenno.

Mort de la pensée bourgeoise : sous ce titre à double sens (la pensée bourgeoise est une pensée de mort ; la pensée bourgeoise est près de sa mort), Berl publie en 1929 une charge (essai ? pamphlet ?) aussi brillante que virulente, contre la décomposition du monde moderne. L'ouvrage se compose de deux parties ; la première, intitulée « L'école de l'acceptation » se moque âprement de la pensée moderne, qui n'aurait qu'une crainte, celle de l'efficacité : « Philosophie d'abstentionnistes. Philosophie dont le but est de montrer les choses à tel point compliquées, que nul ne puisse les imaginer modifiables, et qui tâche d'accumuler autant de difficultés qu'il faudra pour ne rien résoudre [...]. La réflexion n'est plus ce qui permet de juger, mais ce qui permet d'ajourner le jugement. » Le clerc est conservateur, et Benda est clairement visé, qui a tort de nommer trahison des clercs le passage au terrain pratique ; Berl redéfinit ce concept : « Une idée ne devient une trahison que si elle est maintenue par la paresse et par la peur. » Benda défend des valeurs éternelles, sa pensée corsetée est obsession du maintien ; pour Berl, la fonction première de l'intellectuel est de produire en lui-même le trouble de l'anticonformisme : « Aucune pensée, aucune action ne vaut que par le mouvement qui l'anime. » Pas de repos, pas de répit.

Or, « comment peut-on éviter le conformisme sinon par un retour à l'idée de révolution ? » demande Berl, qui conclut : « La pensée est révolutionnaire ou n'est pas. » Mais la révolution n'est pas chose simple, elle court le risque de se figer au stade de la révolte, et l'objet de la seconde partie (« L'école de l'accusation ») est d'analyser les difficultés propres à la position d'intellectuel révolutionnaire. Berl rejette l'anarchisme esthétique des surréalistes (« Il n'y a point de passage dialectique entre le non-conformisme anarchiste et la révolution sociale »), le « pessimisme contemplatif » de Drieu La Rochelle, hautain et solitaire ; il souligne aussi la mésentente entre l'ouvrier et l'intellectuel de gauche (l'un veut la richesse, l'autre la révolution, mais sans pouvoir admettre l'optimisme communiste quant aux pouvoirs des machines, lesquelles ne sauraient produire... la liberté). Pour l'intellectuel non-conformiste, « le communisme n'est pas autre chose qu'un capitalisme aggravé ».

Seule position à trouver grâce aux yeux de Berl, celle de Malraux, à qui le livre est dédié. Il s'agit du « pari sur l'acte » (qu'on songe à Garine, dans *Les Conquérants* de 1928) : la Révolution comme aventure désespérée, apologie de l'énergie, mais aussi ultime possible que l'on joue contre le monde, sans rien à gagner ni à perdre. On voit que Berl plaide pour les aventuriers plutôt que pour les militants. Sans illusions mais sans faiblesse : le clerc, n'en déplaise à Benda, a besoin du

monde pour accomplir son véritable office. Les circonstances creusent « l'entaille » qui le séparera de sa caste, de sa classe.

Voilà donc pour Benda ; mais Guéhenno ? Pour le coup, c'est dans *Mort de la morale bourgeoise* (1930) qu'il faut chercher la réponse de Berl. Elle consiste à marquer que l'intellectuel ne saurait être le porte-parole du peuple : ils ne parleront jamais le même langage. Le vrai Caliban ne sait pas qui est Caliban – ou qu'on l'appelle Caliban. Berl pointe cruellement la faiblesse de la position de Guéhenno : « Entre la trahison de sa classe et le renoncement à sa culture, il reste pris. Le seul fait qu'il transpose en langage renanien les problèmes si âpres que sa vie pose l'indique assez [...]. Car Guéhenno peut parler du peuple, mais il cesse de pouvoir parler au nom du peuple et d'être entendu par lui. Séparé. Comme moi. Comme nous tous. » La culture est un aristocratisme, nullement un humanisme ; les douces fleurs des humanités ignorent « l'homme nu, la peine de l'homme ».

De quoi Paul Nizan est intimement persuadé. *Les Chiens de garde* (1932) s'ouvre par une virulente satire du clerc : écolier attardé, sachant depuis la classe de septième que « la plus haute valeur est l'Esprit », fort de ces « croyances de séminariste »... Tel fut le commencement de Nizan ; mais la tâche qu'il s'assigne, devenant philosophe, est de « trahir les devoirs honorables de l'esprit pour embrasser le parti terrestre des hommes ». Il convient donc de mettre fin à la collusion du « clerc contemplatif » et du bourgeois, le premier servant de caution idéaliste – le progrès, l'ordre, la paix, la justice... – au pouvoir du second. De caution : autant dire de chien de garde. Nizan rappelle donc avec violence qu'il existe une philosophie des oppresseurs (Leibniz : le monde va assez bien) et une philosophie des opprimés ; cette dernière a pour mission de dénoncer les illusions philosophiques « qui cachent leur position réelle aux enfants des Français, de l'école laïque à l'Université ». Et Nizan d'appeler à constituer patiemment une histoire matérialiste de la philosophie, et de l'Université comme « appareil d'État » (on sait la fortune qu'aura ce thème, dans les années 1965-1975, chez Althusser).

L'enjeu est clair : « Il n'est pas question de faire quelque chose pour les ouvriers. Mais avec eux. Mais à leur service. D'être une voix parmi leurs voix. Et non la voix de l'Esprit. » Nizan semble un peu plus optimiste que Berl sur cette immersion, qui prétend mettre fin à la scission entre vie inférieure et vie supérieure si chère à Renan. Mais il sait qu'il faut un travail sur soi : les philosophes révolutionnaires, formés par l'Université bourgeoise, « sur tous les points de leur activité et de leur pensée, ils doivent inverser les coutumes où ils furent élevés, tuer en eux l'orgueil et la suffisance qui sont les marques du clerc bourgeois ».

Tuer le clerc en soi : ce sera très exactement le programme de Sartre dans *Les Mots*, texte qui en 1964 reprend, dans un registre autobiographique, les visées de *Qu'est-ce que la littérature ?* Avec cet essai Sartre, en 1948, imposait – par la convenance avec le moment historique autant que par la force de son talent – l'exigence de l'engagement. Il serait aisé de montrer comment l'analyse sartrienne se construit à partir d'une méditation sur ce débat des années 1930 que nous venons d'évoquer. Contre Benda, Sartre souligne qu'il n'est pas de valeurs éternelles, mais uniquement en situation ; et qu'il n'y a d'humanisme que dans une fraternité concrète, à construire au prix de quelque violence. À Guéhenno (moqué déjà dans *La Nausée*),

et tout en s'accordant avec lui sur le thème de l'égalité des hommes, Sartre reproche de substantialiser l'humanisme (l'homme n'est pas une essence, mais un faire, un projet), d'en rester au vieux spiritualisme (par le biais de la culture sacralisée), et de méconnaître enfin la nécessité d'un détour par l'inhumain : la table faite rase de toutes valeurs, d'où le passage de Sartre par Nietzsche et l'idée périlleuse d'un « humanisme nietzschéen » *(Situations, I)*, lequel aurait aussi le mérite de s'opposer à cet humanisme spiritualiste que concevaient dans les années 1940 Uriage et le groupe d'*Esprit*. Avec Berl, Sartre tombe d'accord sur le fait que l'intellectuel ne saurait être un homme de parti, faute de pouvoir considérer aucune doctrine comme définitive (le marxisme, selon la formule de *Questions de méthode*, n'est que la philosophie indépassable *de notre temps*) ; mais préférer comme Berl l'aventurier au militant, c'est exactement la tentation contre laquelle Sartre engagé devra sans cesse lutter, s'il faut vraiment renoncer à soi. Sans oublier que la séparation de l'intellectuel et du peuple, voilà ce que Sartre toujours cherchera, et sans doute en vain, à surmonter, comme l'atteste, dans le dossier des avant-textes des *Mots*, cette autre fin rédigée : « Pour moi, à moins de parler au nom de tous, je ne saurais parler en mon nom. »

Rêverie ? Peut-être : celle de Nizan alors, on l'a vu, et Sartre en 1945 finit par se convertir à Nizan – celui qui veut placer sa voix au milieu des voix populaires, celui aussi qui sut prendre ses distances, et à quel prix, avec le Parti, en 1939... Notons pourtant cette différence, qui fait toute la profondeur de *Qu'est-ce que la littérature ?*, et l'astuce de Sartre : la thèse du livre est que la littérature ne peut que s'engager au service de la liberté, puisque la libre communication entre égaux est la définition même du lien entre écrivain et lecteur, et donc de la littérature concrète. Par quoi il apparaît aussi que servant la liberté, la littérature ne sert d'autre fin qu'elle-même ; son essence phénoménologique se donne comme une anticipation de cet horizon politique – la communauté sans classes. Dès lors qu'ils tiennent une plume, Kant et Marx jouent le même jeu, visent en quelque manière les mêmes buts.

Sophismes et billevesées ? Les haines n'ont pas manqué à Sartre compagnon de route du marxisme – à la mesure du rejet « viscéral » que suscita cette philosophie. On en prendra pour témoignage, et pour finir d'un mot, l'*Essai sur l'esprit d'orthodoxie* de Jean Grenier (1938) – le maître de Camus –, tourné contre les « doctrines d'exclusion ». Même si quelques flèches sont adressées au thomisme renaissant de l'Église, Grenier en a au premier chef après le marxisme et le matérialisme dialectique, « triomphe de l'obscurité et de la confusion », puisqu'il mêle (à tort, évidemment) les plans de l'économique et du spirituel, et forme une sombre « méthode d'asservissement de la pensée ». Retour au spiritualisme de Renan ? En un sens, oui, avec infiniment moins de finesse dans l'argumentation – à supposer que Grenier argumente vraiment, ce que la lettre d'un de ses lecteurs, qu'il cite, nie vivement... Il faut cependant porter à son crédit d'avoir maintenu l'exigence d'une intervention sociale de l'intellectuel – par simple souci de l'humanité, appuyé sur la croyance non à un Progrès mécanique, mais à des progrès chèrement conquis sur la voie d'une alliance de la liberté et de la justice ; d'avoir mis en garde contre le fanatisme de la raison, définie une « réduction de l'esprit », et source d'atroces guerres d'idées ; d'avoir vu enfin dans le marxisme, tout en reconnaissant la

noblesse de son dessein, un « messianisme qui justifie d'avance tous les massacres » ; le cours du siècle ne lui donnera pas tort, hélas, et le gouvernement éclairé des savants attendra, au mieux, le XXI[e] siècle...

TRANSGRESSIONS

Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme* (1904-1919) – André Gide, *Corydon* (1911) – André Breton, *Les Pas perdus* (1924) – Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (1934) – *Le Collège de sociologie, 1937-1939* (Denis Hollier éd.) – Georges Bataille, *La Part maudite* (1949) – Maurice Blanchot, *La Part du feu* (1949).

Comment se déploie l'attention à l'Ailleurs et à l'Autre, en un mouvement qui tente de dépasser l'européocentrisme, l'orthodoxie hétérosexuelle, et encore le primat du « réalisme » verbal ou enfin les logiques de l'appropriation (de soi par la conscience, du monde par la consommation), voilà ce que révèle un regard jeté sur ce groupe que l'on se risquera à baptiser du nom d'essayistes de la transgression : Segalen, Gide, Breton, Leiris, Caillois, Bataille.

En octobre 1904, alors qu'il se trouve à bord de l'aviso *La Durance*, qui le ramène vers l'Europe, de retour de l'Océanie, Victor Segalen jette les premières notes qui définissent un projet : « Écrire un livre sur l'Exotisme. » À sa mort, en 1919, le livre n'est pas achevé : n'est-ce pas marquer par le fait qu'on n'en a jamais fini avec le Divers – « une esthétique du divers », tel était le sous-titre prévu. Sous le titre, choisi par Segalen, d'*Essai sur l'exotisme*, on lit donc un ensemble de notes écrites d'octobre 1904 à octobre 1918, publiées, de manière posthume, en 1978 (Fata Morgana), puis en 1986, par les soins avisés de Gilles Manceron (Livre de Poche), dans l'ordre chronologique de leur rédaction.

Le véritable exotisme, pour Segalen, est fondamentalement une transgression de l'individualisme. Ce dernier ramène tout au sujet ; il fait triompher – c'est ce que Segalen, dans une lettre à sa femme, reprochera au livre *Écrit en Chine* de son compagnon d'expédition, Gilbert de Voisins – « beaucoup d'aise et de subjectivité ». L'exotisme individualiste ne cherche donc que des impressions d'âme ; il ne goûte que les chocs sentis devant le spectacle – lieux, hommes, formes – de l'altérité. Exotisme centripète, donc, et dans ce paradoxe on voit bien que se perd toute réelle capacité d'ouverture au divers – le divers, ce qui vous mène hors de vous. Cet exotisme pauvre – ou faudrait-il aller jusqu'à parler d'un autisme frôlé... – aux yeux de Segalen, compte des représentants prestigieux : Loti, Claudel, au premier chef. Ouvrons le roman *Les Derniers Jours de Pékin* (1902), on y verra comment Loti, parvenu, à la fin de l'année 1900, à Pékin, au cœur de la Ville impériale, se loge dans le Palais déserté, et s'y adonne, avec un officier de ses camarades, à « notre petit rêve de souverains chinois », prenant pour cabinet de travail le « réduit d'élection » de l'Impératrice : c'est, littéralement, prendre la place de l'Autre, exciter ses propres sensations – et non pas préserver la place de l'Autre chinois, dont le jeu de la substitution efface la singularité propre. Paul Claudel : Segalen, qui lui rend

visite en Chine en 1909, est frappé de son manque d'intérêt pour la langue chinoise. Consul de France, Claudel ne consulte guère que la France... et Dieu.

Segalen cherche à définir un exotisme centrifuge, c'est-à-dire qui ne *s'installe* ni dans le Je occidental, ni dans le Je de l'étranger, mais qui organise un va-et-vient entre les deux points de vue. À cet égard, il convient de noter l'évolution de son projet. Le roman *Les Immémoriaux* (paru en 1907), peint l'effet que produit l'arrivée des Occidentaux sur la civilisation maorie : d'immémoriale elle devient « immémorielle », quand l'écriture remplace l'oralité et le mythe, bref la parole des origines. C'est là, en quelque manière, renverser la perspective exotique traditionnelle : peindre non pas le choc du milieu sur l'observateur occidental, mais l'effet dudit sur le monde dans lequel il pénètre. Démarche décisive, et dont bien des ethnologues, au XX[e] siècle, sauront tirer la leçon ; Segalen cependant va plus loin encore, ou toujours ailleurs : ses plus beaux textes – les poèmes de *Stèles,* en 1912, le roman *Le Fils du Ciel* (posthume) – tirent leur énergie (qualité fondamentale de l'écriture ségalénienne) de la tension qui les fonde, et qui passe entre les données chinoises (stèle de pierre, caractères des épigraphes, sources historiques, coup de force qui fait parler l'Empereur, en une prosopopée inouïe) et l'investissement de l'écrivain occidental (hanté par Rimbaud, Mallarmé, rejetant le christianisme, etc.). Ce double jeu permet à Segalen de ne jamais laisser l'altérité à distance, sans pour autant la réduire, et donc l'assimiler, à soi.

On laissera de côté un autre aspect de la démarche de Segalen : le souci de doubler l'exotisme dans l'espace par un exotisme dans le temps, qui conduit à de fines et belles approximations d'archaïsme – manière de capturer cet autre par excellence qu'est le temps. Bornons-nous à souligner à quel point, cadre théorique de ces hardies tentatives, l'*Essai sur l'exotisme* est un texte capital : à l'âge de la colonisation triomphante, il marque déjà la fin de l'occidentalocentrisme.

Segalen n'oubliait point, parmi les leçons de Tahiti, celle de la liberté sexuelle. La question préoccupe Gide, on le sait... Et combien plus difficile, sans doute, à Paris qu'à Tahiti ! D'où cette *publication* à tout petits pas : tel est le curieux, et prudent, sort que Gide réserva à son *Corydon,* qu'il tenait cependant pour le plus important de ses livres (plus même que son *Voyage au Congo*), et peut-être le plus *transgressif.*

En 1911, il fait, sous le titre de *C.R.D.N.*, tirer ce mince ouvrage à douze exemplaires, lesquels « furent remisés dans un tiroir, dont ils ne sont pas encore sortis », à en croire la préface de la seconde édition – plus hardie, puisque tirée à vingt et un exemplaires... Le texte ne sera diffusé largement qu'en 1924. Le fait est que le terrain sur lequel Gide s'engageait pouvait susciter des craintes, et celles de ses amis furent vives (comme il appert, par exemple, des *Notes sur André Gide* de Roger Martin du Gard, 1951) : on oublie trop souvent que le délit d'homosexualité ne fut supprimé du Code pénal qu'en 1982. Or le propos de Gide est – toujours selon la même préface – de tâcher d'examiner si l'existence de l'amour grec est chose aussi déplorable qu'on le dit. Une tentative d'examen : ces mots, cette prudence, laissent penser qu'on se trouve bien du côté de l'essai.

Car une question majeure est de savoir jusqu'à quel point il y a thèse : dans un appendice au livre, une lettre de François Porché, datée de janvier 1929, souligne

le « désir d'action morale » qui s'exprime dans *Corydon*, lequel du coup se voit redéfini, abruptement, « un tract ».

C'est là méconnaître l'habileté de Gide, qui donne à son texte la forme d'un dialogue, entre un personnage qui dit *je*, tenant de l'hétérosexualité, et Corydon, défenseur, comme son nom grec suffirait à l'indiquer, de l'homosexualité, sinon sous l'aspect de l'inversion, du moins sous celle de la pédérastie. Quatre rencontres, en quatre jours, réunissent les deux personnages : autant de « dialogues socratiques », selon le narquois sous-titre du livre.

Le premier introduit les devisants et leur débat, ainsi qu'un peu de cette mise en abyme chère à André Gide, puisque Corydon, apprenons-nous, est en train d'écrire un livre sur « la pédérastie normale ». Le deuxième dialogue fait fonds sur l'histoire naturelle : Coryon s'essaie à montrer que l'instinct sexuel s'exerce de manière moins pressante qu'on ne le croit, et moins normative, puisque les animaux n'ignorent pas les jeux homosexuels. Le troisième fait voir que la culture seule (artifices, etc., cf. Baudelaire proposant un « éloge du maquillage ») rend la femme désirable, et que le désir ne se précise en hétérosexualité que sous la pression de l'éducation. Le quatrième dialogue enfin rappelle comment l'homosexualité était en honneur dans la belle cité grecque (depuis au moins Achille et Patrocle...), et se conclut par un éloge des vertus éducatives de la pédérastie.

Le bénéfice tiré de la forme du dialogue semble triple : d'une part, elle permet une mise en scène concrète du savoir (et les personnages, pour argumenter, de tirer de leurs poches divers feuillets fort érudits, etc.) ; d'autre part, elle réinsère, par le fait même de l'échange, le marginal – Corydon – dans la communauté lettrée et sociale ; enfin, elle opère une certaine mise à distance de la thèse, qui ne s'avance qu'à travers le débat, même si l'on voit bien de quel côté, en cette pesée intellectuelle d'un problème sensuel qui le touche à cœur, et à corps, penche l'aiguille gidienne.

Accoler Breton à Gide, c'est risquer un affrontement vif – on sait la tension qui entre eux succéda à la proximité, lorsque Breton eut jugé (vers 1922) que « l'esprit nouveau » (l'expression est reprise d'Apollinaire), décidément, ne s'incarnerait pas en Gide, trop fidèle, du moins sur un plan littéraire, au classicisme. Une certaine sacralisation de la Littérature, close sur ses formes et ses beautés : voilà ce qu'il faut encore transgresser, voilà avec quoi les courts essais de Breton réunis dans *Les Pas perdus*, et aussi bien, certes, son *Manifeste du surréalisme*, prétendent rompre, en la même année 1924. La grande voix du désir, ou de la merveille, « la faculté de s'émouvoir » et la plainte de la liberté, elles ne sauraient se faire entendre dans une écriture trop gourmée, trop respectueuse de la logique, trop soucieuse de la postérité. Chaque individu vaut pour autant qu'à la manière de l'Art il préfère « la manière dont il semble avoir accepté l'inacceptable condition humaine » *(Les Pas perdus)*.

La vie plus haute que l'art ; mais comment (re) donner vie aux mots ? Comment « parler, pour détourner une formule de Breton à propos de Reverdy, à mots couverts de ce que personne ne sait », couverts mais éclatants ? Écriture automatique, récits de rêve, sommeils hypnotiques, jeux de mots (les aphorismes de Rose Sélavy/ Desnos) : autant de façons de détacher le verbe de cette triste armature, la pensée

rationnelle ; autant de moyens, aussi, de transgresser cette pudibonderie qu'abritait encore le langage respectueux de « son devoir de signifier », fût-ce des pensées libérées ; comme l'indique encore *Les Pas perdus*, « nous disons : jeux de mots, quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour ». Certes ; mais leur fécondité se fit plus voir en poésie que dans la forme de l'essai surréaliste, du moins sous la plume de Breton, dont la prose est superbe, mais somme toute de facture très classique : un Bossuet surréaliste, à l'occasion.

Briser avec les normes occidentales, comme Segalen, comme Gide, chercher à sa vie, comme Breton, une issue dans la vie (ou dans la poésie) mais non dans l'Art (l'écriture comme *profession*), voilà ce que désire Michel Leiris lorsqu'il écrit *L'Afrique fantôme* (1934, rééd. dans *Miroir de l'Afrique*). Défini non pas comme un historique de la mission Dakar-Djibouti, à laquelle participait Leiris, mais comme un « simple journal intime » (avant-propos de 1934), ou des « carnets de route », l'ouvrage retranscrit avant tout une quête intérieure. Que cherche en effet Leiris ? À combler un sentiment de vide, à satisfaire la soif d'une « plénitude d'existence ».

Leiris se voit qui souffre d'un complexe double : d'une part, il se sent comme châtré, hanté par un malthusianisme exacerbé ; en Afrique il cherche la femme, tentant de se réconcilier avec l'érotisme. D'autre part, il s'éprouve séparé des hommes, anxieux de ne pas leur ressembler (d'où, par exemple, son dandysme vestimentaire). Après le jazz, après la poésie, le voyage en Afrique lui apparaît comme une autre façon de rechercher l'homme intégral, l'homme non fragmenté. Il s'agit donc d'une entreprise de poésie physique, ou de « poésie vécue », « un fallacieux essai de se faire autre » (avant-propos de 1951). *Fallacieux* : pourquoi, sur les traces de Rimbaud, cet échec renouvelé ?

Le triple sens qu'en 1981, dans un préambule rédigé pour une réédition, Leiris donne à son titre, fournit aussi sa réponse à cette question. *L'Afrique fantôme :* voilà qui exprime d'abord le goût du merveilleux, que satisfaisait par exemple en Leiris l'étude des phénomènes de possession en Éthiopie (les femmes et leurs *zar*) ; or « il ne s'agit que de fantômes, qui m'ont troublé (je n'ai pas à le nier), mais n'ont jamais été rien d'autre que des fantômes ». D'autre part, Leiris entend indiquer la déception d'un Occidental qui a recherché en vain une « délivrance » qui ferait de lui « un autre homme, plus ouvert et guéri de ses obsessions ». Car l'Afrique lui est apparue aussi incertaine qu'un fantôme, n'étant ni celle de l'âge héroïque, sauvage, quasi inconnue et non domestiquée, qui lui aurait semblé effrayante et opaque ; ni celle du réveil, de la lutte pour la décolonisation. L'Afrique pourtant était réelle, aussi Leiris s'accuse-t-il : de « subjectivisme de rêveur ». Accusation sévère. Certes, cette expédition interrompt une cure de psychanalyse entreprise depuis 1929 avec Adrien Borel ; l'exploration de l'Afrique s'efface derrière celle du continent noir interne à Leiris, de son propre inconscient, en circuit fermé, puisque nul ne joue le rôle de l'analyste, sinon Leiris lui-même... Pourtant Leiris va aussi en Afrique pour adopter sur lui-même un point de vue ethnographique, se mettre à distance de soi-même grâce à la distance avec l'Europe – en ce sens *L'Afrique fantôme* ouvre sur toute l'entreprise autobiographique qui suivra. Malheureusement (et enfin), le titre en est venu à signifier le peu de poids d'une posture ethnographique qui était

« d'examen détaché ou de dégustation artiste », mais non de « fraternité militante ». Dès 1951, Leiris place la vérité de son rapport à l'Afrique du côté du travail en commun contre le capitalisme et la colonisation. Il réinscrit donc un projet auto-ethnographique dans une perspective politique. Or cette dernière n'est pas absente du livre lui-même. Ne note-t-il pas, le 30 mars 1932 : « Je suis impardonnable d'être ici alors qu'il y a en Europe une action si urgente à mener. En arriverais-je donc à vivre comme si c'était un vain mot que le mot "révolution". »

C'est ce désir de rupture qui explique l'implication de Leiris dans ce groupe de réflexion (mais aussi, du moins en puissance, d'action spirituelle) qu'il fonde, avec Georges Bataille et Roger Caillois, sous le nom de Collège de sociologie, et qui organisera, de novembre 1937 à juillet 1939, une série d'exposés d'ordre sociologique. Le but que définit Bataille, principal animateur de l'entreprise, ne pouvait que séduire Leiris : fidèle à la leçon de Nietzsche, rechercher l'existence pleine, intégrale, souveraine, à l'opposé de la servilité fonctionnelle qui est devenue notre lot ; « créer une force à partir d'une conscience de la misère et de la grandeur de cette existence périssable qui nous est échue » (Caillois).

Or cette conscience procède d'une « sociologie du sacré ». S'interrogeant sur la nature de la société humaine, Bataille soutient qu'elle n'est à comprendre ni en vertu d'un contrat, ni comme un amas, mais comme un être composé, *i. e.* des individus (qui d'ailleurs emploient une partie de leurs forces à rompre le lien qui les unit à la société, ce en quoi ils sont des « personnes ») *et* un « mouvement d'ensemble qui en transforme la nature » : un mouvement communiel, créateur d'unité. Entre ces deux plans (individu, mouvement d'ensemble), il existe des communautés, soit de fait (traditionnelles : tribu, nation), soit de valeur (électives : armée, ordres religieux, sociétés secrètes), communautés de ceux pour qui la communauté est une valeur (comme dit Denis Hollier), non une fin, et le Collège, communauté élective, caresse ainsi l'idée d'être une société secrète.

Revenons au mouvement communiel, qui revêt une importance capitale : c'est le fait même de l'existence, c'est le sacré lui-même. Ou plus exactement, le mouvement communiel gravite autour d'un noyau sacré qui médiatise les rapports des hommes entre eux, noyau formé du couple de forces attraction/répulsion. Si la vie animale fait voir des relations immédiates d'attirance instinctive, l'union entre les hommes se fait autour d'un moyen terme ; d'un noyau négatif qui projette son interférence et s'avère indispensable au sens des relations humaines. L'homme doit se reconnaître « voué, lié à ce qui lui fait le plus horreur, à ce qui provoque son dégoût le plus fort » ; l'existence gravite autour de choses sacrées, « chargées de l'angoisse qu'elles provoquent – d'une angoisse qui ne se laisse pas distinguer de l'angoisse de la mort ».

Voué à / horrifié par : telle est l'ambiguïté du sacré, que notait d'ailleurs déjà saint Augustin. Il y a donc lieu de distinguer entre sacré gauche (néfaste) et sacré droit (faste), sacré de respect et sacré de transgression, et de décrire diverses figures intermédiaires (le chaman, le bourreau...) placées en contact avec ce « noyau de violent silence » (Bataille) qu'est le sacré – en luttant donc contre la tentation de l'ineffable (voir, du même Bataille, *L'Expérience intérieure*, 1943). La question du sacré conduit Bataille et Caillois à réexaminer toute une série de formes et de

phénomènes : la tragédie (l'identification à un criminel qui tue le roi), la messe (du corps supplicié au roi divin), le rire (« bizarre composition d'assouvissement et de détresse »), la sexualité, la fête (la vigueur primitive retrouvée par l'excès transgressif, l'accès au « Grand Temps »), le mythe (expression sensible d'une « existence *totale* »). Leiris fera quant à lui un exposé sur « Le sacré dans la vie quotidienne », qui mène très directement à l'entreprise autobiographique qu'est *La Règle du jeu.*

Au cœur de son analyse de la sexualité, Bataille place la notion de perte, sous deux formes au moins. D'une part, lors de l'acte sexuel, « deux êtres sont perdus dans une convulsion qui les noue » ; il ne s'agit pas seulement de créer une unité autre, une vie et une puissance supérieures, perte positive en un être plus vaste ; mais aussi de faire l'expérience de la perte négative : se perdre, perdre l'autre, le déchirer. « Ce qu'un être possède au fond de lui-même de perdu, de tragique, la "merveille aveuglante" ne peut plus être rencontrée que sur un lit », écrit Bataille. D'autre part, le mariage lui semble « perte de soi dans un élément informe et dans la mort », dans l'« horreur vide de la conjugalité régulière ». Laissons ces infortunes conjugales ; ce qui importe, c'est le développement que Bataille donnera à cette analyse, au point de tenter d'édifier sur sa base « une sorte d'essai d'Histoire universelle » (Jean Piel) : commencée au début des années 1930, avec cet article capital qu'est « La notion de dépense » (*La Critique sociale*, janvier 1933), publiée en 1949, comme le premier volume de la collection « L'usage des richesses » que dirige Bataille aux Éditions de Minuit, *La Part maudite* aborde, dans le dessein de constituer une « économie générale », le problème du « mouvement de l'énergie sur la terre », une « énergie excédante », comme en « ébullition », et qui ne peut être que gaspillée, dans le don de rivalité (le potlatch), la guerre (dépense catastrophique par excellence), le luxe, la mort (comme dilapidation de la complexité du vivant). L'expression de « part maudite » désigne donc cette part de l'énergie ou de la richesse vouée à la dépense improductive, part variable selon les types d'organisation sociale, et maximale dans les « sociétés de consumation » (ainsi la civilisation sacrificielle des Aztèques). Pensée bouillonnante, que celle de Bataille, qui brasse emphatiquement les époques (Caillois lui reprochait un jour ses « accents apocalyptiques ») ; mais aussi fulgurante que sincère dans son désir d'aider l'homme à gagner cette « existence souveraine » située au-delà de la servilité et de l'utilité. Et puis quel autre penseur a osé consacrer un texte (dans la revue *Documents*, en novembre 1929) à cet objet universellement sous-estimé : « Le gros orteil » ?

Il faudrait ici mentionner encore l'œuvre de Maurice Blanchot, et surtout *La Part du feu* (1949) : sous ce titre qui évoque directement celui de Bataille, on retrouve, dans une inlassable méditation sur l'écriture et la littérature, certains des traits essentiels à la pensée du Collège de sociologie : la réversibilité du sérieux et du ludique (impossible de s'interroger sur l'essence de la littérature sans sentir le sérieux de la question basculer dans le dérisoire, dit Blanchot), la fascination pour la mort (voir le développement des analyses de Hegel sur la nomination comme meurtre de l'objet, métamorphose funèbre, mais pas funeste, du singulier en universel, etc.), le goût de l'extrême (la littérature étant pensée comme inséparable d'une révolution subjective, par la liberté et la terreur...). Mais taisons-nous : la

pensée de Blanchot répond avant tout à la question de savoir *ce qu'est une œuvre* – on se reportera donc au texte qui ouvre le présent volume.

GUERRES ET PAIX

Romain Rolland, *Au-dessus de la mêlée* (1915) – Drieu La Rochelle, *Mesure de la France* (1921), *L'Europe contre les patries* (1931) – Jean Giono, *Les Vraies Richesses* (1936) – André Gide, *Retour de l'URSS* (1936) – Georges Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune* (1938) – André Malraux, *Les Voix du silence* (1951).

Octobre 1915 : la Première Guerre mondiale fait rage, et depuis la Suisse, Romain Rolland rage contre la guerre. Recueil d'articles pacifistes (souvent publiés dans *Le Journal de Genève*), *Au-dessus de la mêlée* pourfend les fauteurs de l'affrontement européen, mêlée sacrilège engendrée par une monstrueuse « unanimité pour la guerre », où se fondent les nationalismes déchaînés, la science, la philosophie, le christianisme, et même le socialisme – si l'on excepte Jaurès (le livre se clôt par son éloge funèbre).

Tous coupables ? Non : d'abord l'Allemagne, ou plus précisément « l'impérialisme prussien », âpre volonté d'orgueil et de domination, réalisme politique de la force et de l'intérêt, au service d'un pangermanisme que Rolland estime bien plus redoutable que le panslavisme des Tsars. Encore faut-il distinguer : Rolland accuse les chefs de l'Allemagne d'avoir trahi son âme immortelle par les crimes commis contre Malines, Louvain, Reims (encore une cathédrale en ruines), par la prétention aussi à *organiser* l'Europe et à représenter la *Kultur* contre la civilisation (Thomas Mann). Du désir de paix, en revanche, qui demeure dans le peuple allemand il donne quelques témoignages : lettres de soldats, textes de jeunes intellectuels...

Qu'est-ce, en effet, qu'un intellectuel ? Rolland lui aussi pose la question, si fréquente en ce début du siècle. Sa réponse est simple : un homme qui a le fraternel sentiment de l'universel. La rupture avec l'égocentrisme partisan, l'humanité conçue comme « une symphonie de grandes âmes collectives », le désir de « l'union spirituelle de l'humanité civilisée », sans oublier le libre droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, telles sont les valeurs de Romain Rolland.

Aussi son livre cherche-t-il obstinément à maintenir la possibilité d'un dialogue avec l'ennemi : les articles prennent la forme, par exemple, de lettres publiquement adressées à des amis allemands, auxquels Rolland entend bien manifester une exemplaire fidélité. L'immense retentissement du livre, une fois la guerre finie, tiendra à ce souci de ménager l'avenir de la réconciliation. Sur le plan des principes, en revanche, le dialogue humain suppose un tribunal : Rolland préconise la constitution d'une « Haute Cour morale », tribunal des consciences, ou du genre humain, situé au-dessus des partis. L'idée elle aussi fera son chemin – avec quels résultats ? À *Au-dessus de la mêlée* répond peut-être, sur ce point, l'effrayant tribunal des crabes que Sartre inventera, en 1959, dans *Les Séquestrés d'Altona*, raides crabes muets d'une justice aveugle, celle qui ne saurait ni comprendre l'Histoire, ni s'en abstraire...

Mesure de la France : par ce titre Drieu La Rochelle, en 1921, entend évoquer une tradition, mais pour rompre avec elle. La sagesse française, cartésienne et ordonnée, a fait son temps : il convient de remesurer la place qui revient à la France en Europe, après la Première Guerre mondiale.

Le mal en fait vient de plus loin : de l'excessive mesure de la France sur un plan démographique – « depuis cinquante ans nous n'avons pas pris toute notre part de l'effort humain », notre faiblesse nataliste est le crime qui commence dans les années 1870, ménage trop de place à l'Allemagne, conduit à la punition de 1914-1918. Encore cette guerre fût-elle une revanche française ? Oui, mais « nous n'avons pas couché seuls avec la Victoire », et, perdus dans la foule des vainqueurs de l'Allemagne, « nous retombons à une mesure fort médiocre ».

Amer constat d'une décadence, celle, en substance, du « matérialisme moderne où sombre l'âme de notre civilisation » ? L'ouvrage est plus que cela ; essai prospectif, voire tenté par la prophétie, il cherche à tracer les chemins d'un avenir européen : « L'Europe se fédérera ou elle se dévorera, ou elle sera dévorée », et les monstres affamés sont, pour Drieu, avant tout l'Amérique et la Russie. Contre quoi il s'agit d'établir un ordre européen qui amende et légitime tout ensemble le capitalisme, maintienne la tradition spirituelle, et redonne à la France sa pleine mesure.

Admettons ; qu'est-ce qui retient, pourtant, dans *Mesure de la France,* sinon l'absence de mesure rationnelle propre à Drieu, les élans lyriques de son style, le trouble que ses métaphores, ses confidences, ses aveux, jettent dans ses analyses... Plus que ses conseils sportifs (depuis la guerre on a vu « se lever une nouvelle France sur les terrains de sport ») contre une décadence qu'il chérit autant qu'il la craint, ce qui importe, c'est son esprit de révolte – « l'esprit de révolte qui est la moitié de Dieu », et peut-être le tout de Drieu.

La formule semblera excessive à qui a lu, du même Drieu, *L'Europe contre les patries* (1931). Nul appel à la révolte : fondé sur des considérations géographico-historiques, un plaidoyer pour la construction, par la paix, d'une Europe fédérée. Les frontières et les nationalismes ont fait leur temps ; le seul moyen d'être assez nombreux, aujourd'hui, en Europe, c'est de s'unir : « l'Europe viendra à bout des patries qui la déchirent ». Ainsi naîtra une nouvelle société « taillée à la mesure de notre époque ». De *Mesure de la France* à « Mesure de l'Europe »... Pourtant, si on laisse de côté l'obsession démographique de Drieu, l'essentiel, dans ce texte qu'il désigne lui-même comme un essai, tient à la distinction tracée entre la vieille Europe (France, Allemagne, Angleterre, Italie) et la jeune Europe : les peuples slaves de l'Est. En des pages qui aujourd'hui prennent une couleur prophétique, Drieu souligne que « la Vieille Europe doit imposer à la jeune Europe des règles qui permettent à celle-ci d'achever ses mouvements nationaux en paix » : droits des minorités, droits des peuples à disposer d'eux-mêmes ; et de noter, par exemple, que « les Serbes, moins évolués politiquement que les Tchèques et les Roumains, n'ont visiblement pas encore trouvé une formule qui satisfasse les Croates et les Slovènes »... Inutile d'insister sur l'actualité du propos.

Drieu termine *L'Europe contre les patries* par un dialogue qui appelle au refus de toute mobilisation à venir, qu'il s'agisse de celle des patries ou de celle des partis. Contre la guerre et ses conséquences, révolte analogue, mais à gauche, cette fois-ci :

celle de Jean Giono – on la pourrait nommer *Abondance de la France*, si la référence nationale avait un sens pour le chantre de Pan.

Jean Giono n'emploie pas le terme d'essais pour désigner les textes de réflexion qu'il publie de 1936 à 1942 : *Les Vraies Richesses* en 1936, *Refus d'obéissance* en 1937, *Le Poids du ciel* et *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix* en 1938, *Recherche de la pureté* en 1939, *Triomphe de la vie* en 1942. On connaît en effet son dédain pour les étiquettes génériques. D'autant plus significatif est le mot de « poème » qu'il inscrit sur la première page du manuscrit des *Vraies Richesses*. Pour Giono, comme le rappelle Mireille Sacotte, seule importe l'écriture poétique : c'est-à-dire sensuelle, par-delà tout partage générique. En un sens, Giono n'écrit que des poèmes, mais, pour reprendre un mot qu'il emploie lui-même à propos de *Batailles dans la montagne* (1937), des poèmes plus ou moins *déclarés*.

Les essais de Giono : des poèmes qui hésitent plus ou moins à se déclarer, à se déclencher. Souvent l'hésitation est brève : de là leur curieuse et belle allure, l'argumentation se voyant assez vite noyée dans une prolifération narrative, la description du réel historique cédant la place à des visions, fantastiques, prophétiques, mythiques. Ainsi le veut l'esthétique de l'abondance, si frappante dans ce roman de la même période, *Batailles dans la montagne*, et qui prévaut également dans *Les Vraies Richesses* et *Le Poids du ciel*. D'un point de vue formel, ces deux derniers textes sont sans doute les plus intéressants des essais de Jean Giono, et c'est sur eux que nous mettrons l'accent.

Sur le plan des idées, en effet, tous, avec, certes, quelques nuances ou infléchissements, brassent la même matière. La critique du monde moderne, âpre et vive, en forme l'objet essentiel. Événement capital, aux yeux de Giono, et sinon cause unique, du moins agent propagateur du choléra moderne : la Première Guerre mondiale. La joie pacifique, elle la remplace par la peur armée ; à l'individualisme libre de la petite paysannerie, elle substitue le conflit des masses asservies à des chefs, et qui en garderont hélas l'habitude : « la caractéristique des temps modernes est l'obligatoire puanteur du chef » *(Le Poids du ciel)* – songeons que Sartre achève la nouvelle « L'Enfance d'un chef » en juillet de la même année 1938 ; aux âmes fortes qui périssent, elle fait succéder, conçue dans la tourmente, « une race tremblante, déracinée, sableuse, la proie de tous les vents », une « race d'hommes médiocres », qui verse dans le fascisme, le national-socialisme, le communisme *(op. cit.)* ; « l'ordre naturel » des choses, elle l'efface derrière une civilisation technique (les charrues ne suffisent pas à la guerre), industrielle, mercantile, tout entière dominée par le capitalisme ; « notre puissance de mélange » avec le monde *(Les Vraies Richesses)*, elle la fait s'évanouir, de sorte que ne demeure plus rien sinon l'actuel malheur des corps.

Certes, cette défense de l'homme naturel, corporel, paysan, pacifiste, solidaire et anarchiste, contemporaine des rencontres du Contadour (1935-1939), sait prendre des accents divers : *Les Vraies Richesses* s'ouvrent par des pages d'un ton pamphlétaire qui vilipendent les origines et les effets de la civilisation urbaine ; *Le Poids du ciel*, en revanche, qui propose plus d'une page satirique contre les renégats du pacifisme (Jean Guéhenno), se ferme sur l'évocation acerbe d'une utopie noire : un « système de haras » donnera bientôt naissance à des enfants d'un nouveau type, adapté,

jusque dans les mensurations et les articulations de leur corps, au service des machines... L'essai ici intègre la science-fiction, et le lecteur de Giono se rappelle alors que *Brave new world*, d'Aldous Huxley, vient d'être traduit en français (Plon, 1933).

Critique, amertume... Pourtant Giono essayiste est à son meilleur dans l'exaltation, qu'elle revête une forme mythologique ou unanimiste. Mythologique : toute la seconde moitié des *Vraies Richesses* raconte comment un village du Trièves renaît autour du pain que fabrique une ménagère. Retour à la loi des choses – « le social ne doit être que le naturel « –, à la communauté des origines, autarcique et partageuse ; joie extrême de la vie retrouvée, qui culmine avec la peinture, sur un mode à la fois simple, ferme, dense et épique, d'une réunion de tout le village, lequel célèbre, dans les chants et les danses, le printemps, le pain et le vin – cultes de Déméter et de Dionysos confondus. Unanimiste : dans *Le Poids du ciel* (II, « Les Grandeurs libres »), le texte, accompagnant l'avancée de la nuit, glisse, par tout l'univers, de lieu en lieu, à un rythme qui s'accélère, puis mêle fragments de journaux, dialogues (le petit employé de banque et la dactylo, le vieux professeur et l'écrivain qui revient de Madrid en guerre – mais n'y a passé qu'un seul jour...), micro-récits... Ce fourmillant éclatement textuel exprime la « richesse de nos échanges, avec l'animation générale des formes de l'univers ».

Ainsi l'essai s'étend-il aux dimensions de l'univers – c'est bien le moins pour un écrivain qui notait, admirablement, ceci (presque sa devise) : « Je voudrais cesser d'être une chose fermée » *(Les Vraies Richesses)*. Chez Giono, l'essai, cette forme ouverte, se voit réouverte jusqu'à l'éclatement. Ouvrir une ouverture : donc plus d'éclat poétique que de pensée posée – comme détachée de son temps par une invincible nostalgie ? Peut-être. Pourtant Giono, dans ses essais, approfondit sa connaissance du Mal et apprend un peu de sécheresse abstraite ; la leçon ne sera pas perdue pour le romancier qui, après la guerre, donnera les chefs-d'œuvre du Cycle du hussard, ou les Chroniques. Souvenons-nous : à la fin d'*Un roi sans divertissement*, une tête explose pour s'agrandir aux dimensions de l'univers. Les essais de Giono préfigurent déjà cette explosion de l'intelligence par désir de sensualité. À la panique de la guerre, pas d'autre réponse que l'effort pour embrasser le tout du monde : roman ou essai, écriture poétique ou panique, c'est tout un, c'est un tout.

Entre les deux guerres, la guerre continue – elle traversera presque tout le siècle, de 1917 à la chute du Mur de Berlin, et elle porte le froid nom de guerre idéologique : pour ou contre le communisme. Ici, un seul point de repère, sur cette question capitale : le *Retour de l'URSS* d'André Gide, que distinguent, en 1936, son courage et sa lucidité.

Communiste depuis trois ans, Gide se rend en URSS, et déchante. Certes, la première impression est celle de la fraternité, et Gide éprouve « le sentiment de l'humanité », dans les jardins d'enfants ou les fêtes populaires ; mais très vite vient la condamnation : « Le bonheur de tous ne s'obtient qu'en désindividualisant chacun. Le bonheur de tous ne s'obtient qu'aux dépens de chacun. Pour être heureux, soyez conformes. » Et Gide de stigmatiser âprement la soumission à « la ligne sacrée », l'embourgeoisement des révolutionnaires, avec la restauration progressive de la famille, de la propriété privée, de l'héritage, leur systématique jactance de

supériorité par rapport à l'Occident, les extravagantes flagorneries du culte de Staline... Parfaite dégradation, note-t-il, d'une mystique en politique, et insupportable : par l'oppression de l'individu qu'elle implique, parce que les erreurs de l'URSS tendent à masquer « la vérité d'une cause internationale, universelle », parce qu'elles transforment l'écrivain en thuriféraire orthodoxe – pas d'art sans opposition, tient Gide au rebours.

Ainsi Gide lègue-t-il deux questions au siècle : celle du désaccord entre une idéologie politique (la cause de l'humanité) et sa réalisation (en URSS, sous Staline) ; celle de la position de l'artiste bourgeois, soucieux de rompre avec sa classe d'origine, mais de ne point se perdre, ni dans la Ligne ni dans l'Actualité – relisez *Les Mots*, que Sartre publie en 1964 : sur ce dilemme, pas de plus fidèle, pas de plus brillant fils de Gide.

Bernanos lui aussi aura le courage de la déception. Tel est en effet le premier sens des *Grands Cimetières sous la lune*, qu'il publie en 1938 : prendre ses distances avec son propre camp, celui, pour le coup, des catholiques. On ne saurait en minimiser l'enjeu : il s'agit, ni plus ni moins, de « sauver l'honneur de Dieu, compromis dans une louche opération contre-révolutionnaire par Leurs Seigneuries espagnoles » (Jacques Chabot), les évêques sans loi ni vraie foi.

De 1934 à 1937, Bernanos a vécu en Espagne, à Palma de Majorque ; ses sympathies politiques – ne fut-il pas un temps Camelot du Roi – l'ont d'abord fait pencher vers les insurgés franquistes, et son propre fils est phalangiste. Mais les horreurs de la répression antirépublicaine à Majorque, le rôle qu'y jouèrent certains prélats le bouleversent. Rentré en France, il achève (à Toulon), le témoignage d'un homme libre : *Les Grands Cimetières sous la lune* sont conçus comme un « Journal de ce temps » d'exactions et de trahisons.

Le ton y est plus que vif, et le journal vire souvent au pamphlet. Avec une brutalité aussi calculée qu'obstinée, Bernanos n'épargne personne : ni Maurras, ni Claudel (tenu pour bien-pensant-type), ni Franco, ni Mussolini, ni les socialistes, ni les démocrates chrétiens, ni Staline, ni Hitler ; admirables sont les pages finales du livre, où Bernanos s'adresse au dictateur allemand, et lui donne, tout simplement, la leçon de l'horreur. Contre l'horreur qui s'étend.

Le pamphlet, en effet, Bernanos l'approfondit en une méditation du monde moderne. Il récuse, aussi bien, le mot de pamphlétaire : son dessein n'est pas de s'exciter, dit-il, mais d'« essayer de comprendre », de s'efforcer d'aimer. Qu'y a-t-il à comprendre ? Que le monde moderne est devenu celui de l'Argent, de la Mécanique, de l'Injustice, de « la Force mise au service de l'État totalitaire », c'est-à-dire de la Terreur généralisée (et il faudrait, sur ce point, relire l'admirable *Dialogue des Carmélites*). Que de cimetières sous la lune : ceux de la Commune de Paris, du premier conflit mondial, de l'Espagne déchirée par une prétendue Sainte Guerre – sans oublier « les immenses charniers de demain ». Et si peu d'étoiles à regarder : le sens de l'honneur, l'esprit de pauvreté et de charité – qui se nomme aussi esprit d'enfance –, l'attente d'une nouvelle chevalerie qui serait celle de la « renaissante chrétienté »...

La question que pose Bernanos, somme toute, est celle de la *désincarnation* (inéluctable ?) du spirituel au XXe siècle : « La tragédie espagnole, préfiguration de la

tragédie universelle, fait éclater à l'évidence la misérable condition de l'homme de bonne volonté dans la société moderne qui l'élimine peu à peu, ainsi qu'un sous-produit inutilisable. » Allez périr, la tragédie est dite ? On le verra, Emmanuel Mounier ne l'entend pas de cette oreille.

On ne parlera pas ici des romans d'aventures et de guerre de Malraux ; mais il serait injuste de ne pas mentionner ses essais de critique d'art. Ainsi, en 1951, *Les Voix du silence,* qui reprend trois essais antérieurs *(Le Musée imaginaire, La Création artistique, La Monnaie de l'absolu)* et leur ajoute « Les métamorphoses d'Apollon ». Somme touffue, foisonnant d'éclairs, d'obscurités aussi, de rapprochements à vaste empan qui n'oublient ni Byzance ni Sumer, ni l'Afrique ni l'Asie, ni l'art des enfants, ni celui des fous. S'y poursuit une méditation exaltée sur le statut du chef-d'œuvre et son historicité (de la rivalité de l'artiste avec une perfection mythique à la rivalité avec soi-même, de l'œuvre en son temps à l'œuvre au musée), sur la psychologie de la création (« tout artiste commence par le pastiche »), sur le processus d'auto-sacralisation de l'art, qui devient sa propre fin (ainsi dans la peinture hollandaise) au fur et à mesure que s'effacent les valeurs transcendantes religieuses... Le livre est cette immense matière qu'il brasse, mais surtout un ton, parfois lyrique, plus souvent épique ; ton qu'appelle l'ultime définition de l'art, pour Malraux – un combat, que l'homme, cet « accident de l'univers », soucieux de « laisser une cicatrice sur la carte » *(La Voie royale)* mène contre le destin, contre l'oubli de l'âme du passé, et plus généralement contre le monde : « Les grands artistes ne sont pas les transcripteurs du monde, ils en sont *les rivaux.* » Telle serait la triple guerre que recouvrirait le vernis apaisé des toiles de Vermeer.

DE L'AFFAIRE DREYFUS À L'ÉTAT D'ISRAËL

Émile Zola, *La Vérité en marche* (1901) – Georges Bernanos, *La Grande Peur des bien-pensants* (1931) – Jean Giraudoux, *Pleins pouvoirs* (1939) – Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive* (1946) – David Rousset, *L'Univers concentrationnaire* (1946) – Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire* (1980) – Claude Lanzmann, *Shoah* (1985).

Le 16 février 1901, Émile Zola publie *La Vérité en marche,* recueil des articles qu'il a écrits, à partir de novembre 1897, à propos de l'affaire Dreyfus. Cela sera à jamais l'honneur de Zola, écrivain déjà riche, et célèbre, que d'avoir tout risqué en faveur d'Alfred Dreyfus : sa fortune, sa réputation, sa liberté – on n'oubliera pas qu'il fut condamné à la prison en 1898.

La réflexion de Zola, servie par une formidable vigueur de plume, s'oriente dans trois directions. D'une part, une méditation sur la grandeur de la France ; ce qui se joue, avec l'erreur judiciaire dont est victime le capitaine Dreyfus, c'est « l'âme de la patrie » : mensonges de la presse, réveil du boulangisme et tentation de la dictature militaire, « louches cuisines du parlementarisme », réaction cléricale, autant de signes d'un empoisonnement de la France, tel est le sens de cette « Lettre à la France » publiée en janvier 1898. La France pourrit d'un « cancer secret » – on

retrouvera cette métaphore, sous une autre bannière politique, et avec un autre sens, chez Bernanos. D'autre part, Zola en appelle aux valeurs transcendantes qui doivent régler la progression, et même le progrès de la vie politique : seules l'humanité, la vérité et la justice font la grandeur des nations, elles fondent cette « grande France libérale des droits de l'homme » (« Lettre à M. Félix Faure ») qui sut donner au monde des leçons de liberté depuis la prise de la Bastille et faire entrevoir l'avènement, ou l'événement, d'une « Cité parfaite » (« Lettre à la jeunesse »). Quelle y serait la place des Juifs – et en France, en attendant ? La position de Zola est nettement « intégrationniste » : les Juifs sont pour lui des hommes, et c'est assez ; la France ne peut que se reprocher à elle-même dix-huit cents ans de persécution qui les ont séparés du reste de la communauté française. Et Zola de souhaiter qu'ils se fondent dans la nation : il faut embrasser les Juifs, « pour les absorber et les confondre en nous » (« Pour les Juifs », mai 1896).

Un tel dessein, certes appuyé sur ce que Zola nomme son besoin de tolérance et de fraternité universelle, fait assez peu de cas d'une éventuelle spécificité juive – il est vrai que l'heure ne se prêtait peut-être guère à l'insistance sur ce point. On notera, en tout cas, l'argument : les persécutions françaises ont fait l'identité juive. En un sens, Sartre reprendra cet argument historique sur un plan philosophique.

« La somme des déceptions d'un cœur français » – et chrétien, faudrait-il ajouter : ces mots par lesquels Bernanos résume, dans *La Grande Peur des bien-pensants*, qu'il donne en 1931, l'œuvre d'Édouard Drumont, on pourrait aussi bien les lui appliquer. Comme dans *Les Grands Cimetières*, et avec le même sens étonnant de l'image, de l'amertume, de la colère, de la vertu aussi, Bernanos, par-delà l'hommage biographique à son maître Drumont, propose une peinture caustique et désolée du monde moderne, un tableau brouillé qui rejette toutes les oppositions commodes – les bien-pensants réunissent « l'aristocratie polytechnique » et les politiciens radicaux, l'école républicaine et les Jésuites, les curés trop rouges et les prélats trop diplomates, le Conservateur et l'Anarchiste... Tous ceux qui s'effraient, en vérité, de la Contre-Révolution, et, de même que le démon, ils sont légion.

Dans cet étrange et emporté roman politique, on regrette pourtant de retrouver la métaphore du cancer, repérée chez Zola. Car pour Bernanos elle désigne « l'ardente minorité juive », « noyau d'une nouvelle France qui grandit peu à peu aux dépens de l'ancienne », « tumeur » qui se substitue à la « tradition politique, religieuse, sociale ou familiale ». L'antisémitisme de Bernanos se place certes ici dans la continuité de celui d'Édouard Drumont, puisqu'il s'agit de transmettre les leçons du vieux mort, et de sa *France juive* (1886). Il ne s'en trouve guère excusé pour autant, le siècle ayant montré à quel point l'antisémitisme devait susciter la très grande peur des hommes pensants.

D'où le blâme qui pèse sur Giraudoux, pour avoir écrit, dans *Pleins pouvoirs*, en 1939, des pages... regrettables. On ne jouera pas ici au juge assis dans le confort de la postérité : le succès de ce livre, qui fut grand (et, à en croire le propre fils de l'écrivain, valut à Jean Giraudoux d'être nommé Commissaire général à l'Information, quelques semaines avant la guerre), incite plutôt à y voir un symptôme de la large diffusion de l'antisémitisme dans la France de l'entre-deux-guerres. Car c'est de cela qu'il s'agit. Réfléchissant sur la façon de maintenir la France à son rang de

nation de premier ordre. Giraudoux évoque maints problèmes : de l'urbanisme (qu'il définit subtilement une forme d'urbanité inscrite dans l'espace), des grands travaux nécessaires (on pensait déjà au tunnel sous la Manche...), de la crise morale que connaît un pays où naît une maffia (et où, tonne l'auteur, l'on ne paie guère ses contraventions...) ; mais l'essentiel aujourd'hui semble le chapitre intitulé « La France peuplée » : sensible, comme Drieu La Rochelle, à la faiblesse démographique de son pays, Giraudoux entend « sauver notre race ». D'un côté, par une politique nataliste, hygiéniste, attentive à développer la pratique des sports. De l'autre, par le contrôle des naturalisations, manière de régler « l'invasion pacifique » (rééd. Julliard, 1994, p. 63) de l'immigration. Or Giraudoux rejette les « races primitives ou imperméables » : Noirs, Asiatiques, Arabes (« l'Arabe pullule à Grenelle et à Pantin », p. 67) ; et les Juifs qui viennent de l'Est, que, dit-il, nous trouvons « grouillants sur chacun de nos arts ou de nos industries nouvelles, dans une génération spontanée qui rappelle celle des puces sur le chien à peine né » : « des centaines de mille Askenazis, échappés des ghettos polonais ou roumains » (p. 66). On ne voit pas que le raisonnement d'ordre économique qui suit – le travail aux Français, et non aux « sangsues » (p. 70) – adoucisse la violence raciste de telles métaphores...

Sartre se situe plutôt, on s'en doute, dans le sillage de Zola que dans celui de Giraudoux. Ses *Réflexions sur la question juive*, publiées en 1946, mais rédigées en octobre 1944, constituent une admirable défense des Juifs de France. Rappelons le mouvement de ce texte.

Sartre commence par dresser un portrait de l'antisémite : non point un homme qui défend une opinion comme une autre (« l'antisémitisme ne rentre pas dans la catégorie de pensées que protège le Droit de libre opinion »), mais un être qui fait le choix de céder à une passion, antérieure à toute expérience factuelle, ou aux données socio-historiques. Ce choix est celui de ne plus raisonner et de haïr (l'inverse, donc, du célèbre mot de Spinoza : ne pas haïr, ne pas pleurer, mais comprendre). Haïr, par désir d'une foi arrêtée, où se mêlent nostalgie de l'imperméabilité heureuse du minéral, et refus de cette incertitude inachevable qu'est la quête du vrai ; par désir d'être le membre terrible d'un groupe redoutable ; par volonté, enfin et surtout, de posséder magiquement la France en l'interdisant aux Juifs : l'antisémitisme, écrit Sartre, est aussi un « snobisme du pauvre ». À sa base, on trouve un manichéisme obtus, qui du Juif fait l'incarnation du Mal (et Sartre d'évoquer Céline), et qui entend donc non pas construire une société nouvelle, mais purifier celle qui existe, fût-ce par le crime.

Assailli par de tels adversaires, le Juif n'a que de piètres défenseurs : les démocrates, qui cherchent à « le détruire comme Juif pour ne conserver en lui que l'homme, le sujet abstrait et universel des droits de l'homme et du citoyen ». Bref, le dilemme semble être entre l'extermination et l'assimilation.

A moins, dit Sartre, de poser le problème autrement et de se demander d'abord quelle est la situation des Juifs de France : comment se déterminent-ils ? Assez peu par des données ethniques (il y a des races pures, et le physique ne commande pas le moral), guère plus en tant que communauté religieuse (rationalisme et christianisme l'ont affaiblie) ou nationale (puisque diaspora il y a) ; avant tout comme

objets d'une mise à part : « Le Juif est un homme que les autres hommes tiennent pour Juif. » En ce sens, ce sont les chrétiens, estime Sartre, qui ont *créé* le Juif, par une double malédiction religieuse (assassin du Christ) et économique (voué à l'usure). Le Juif se définit comme celui qui éprouve au plus haut point la « conscience hostile d'autrui » ; il vit un « redoublement de la relation fondamentale avec autrui », qui est de conflit, selon *L'Être et le Néant* (1943).

Ce martyre d'une situation insupportable suscite un choix entre deux attitudes. Inauthentique : tenter d'esquiver sa condition de Juif, par, notamment, l'ambition comme recherche extrême d'une assimilation par le haut, le rationalisme, comme passion de l'Universel (Sartre cite Léon Brunschvicg, mais pense sans doute aussi à Julien Benda), etc. Authentique : renoncer au mythe de l'homme universel, prendre une conscience « lucide et véridique » de sa situation, méditer le choix entre vivre à Jérusalem (mais le sionisme nourrit aisément, hélas, l'antisémitisme) et s'affirmer Juif français.

Sartre affirme en effet que l'assimilation totale forme un dessein cruel, et d'ailleurs impossible à réaliser tant qu'existera l'antisémitisme, qui repousse les Juifs hors de France, ou hors de la vie. Le but qu'il estime juste, il le nomme « un libéralisme concret » : les mêmes droits pour tous, dans le respect de leurs différences spécifiques. Le chemin : une lutte tenace contre l'antisémitisme, par l'instruction, la législation, la révolution socialiste (puisque l'antisémitisme se fonde sur la traduction irrationnelle de la division des classes en dichotomie non-Juifs/Juifs, et sur une mystique de la propriété réservée de la France, on voit le bénéfice qui se tirera de la fin des classes et de la propriété) ; et, en attendant, la fondation d'une ligue militante contre l'antisémitisme – « nous sommes tous solidaires du Juif, puisque l'antisémitisme conduit tout droit au national-socialisme ».

On a reproché à Sartre d'avoir négligé le génocide juif. Bien à tort : il s'étonne du silence fait, par exemple, sur « ceux qui sont morts dans les chambres à gaz de Lublin », en Pologne, évoque les persécutions antisémites de Vichy, et dans les deux cas déclare son sentiment de honte – « le sang juif que les nazis ont versé retombe sur toutes nos têtes ». Mais il est vrai de dire que l'extermination n'est pas au cœur de son ouvrage, lequel se présente plutôt comme une réflexion sur l'antisémitisme de la société française sous la IIIe République, si bien que le rapprochement s'impose entre cet essai et la nouvelle « L'enfance d'un chef » (un antisémite maurrassien et barrésien), publiée en 1939.

C'est plutôt du côté, par exemple, d'un David Rousset, dont *Les Temps modernes* accueillirent les premiers articles, à son retour de déportation, qu'il faut chercher une méditation sur les camps. Emprisonné, non comme juif, mais comme trotskiste, successivement dans plusieurs camps (Buchenwald, Helmstedt, Birkenau), Rousset donne, en cette même année 1946, avec *L'Univers concentrationnaire*, dont Bataille salua « l'importance exceptionnelle », à la fois un témoignage poignant (que l'on songe, entre tant d'exemples, au récit de la mort de Benjamin Crémieux), témoignage dont la cruelle minutie est éclairée de fulgurances quasi poétiques, et la première véritable analyse du système concentrationnaire. Il marque la différence entre les camps de travail (Buchenwald, « cité chaotique », Neuengamme, « centre industriel ») et les camps de représailles (contre les Juifs : Auschwitz ; contre les

Aryens : Neue-Bremm ; avec leur sinistre pratique du « sport », jusqu'à épuisement – Georges Perec s'en souviendra dans *W*). Il montre l'âpreté de la lutte entre les « politiques », premiers occupants de ces sinistres lieux (d'abord conçus pour « rééduquer » les communistes allemands), et les « droit commun », auxquels les S.S. ont délégué une partie de leur pouvoir dans la gestion des camps, l'économie de personnel se doublant à la fois d'une assurance de cruauté cynique, et de l'avantage majeur d'une scission qui oppose, parmi les détenus, les aristocrates corrompus, avec leurs privilèges, et la plèbe démunie de tout. Il fait voir la destruction de toute hiérarchie de l'âge, la savante réduction de l'homme à son estomac affamé, laquelle produit aussi une atroce « asphyxie mentale ». Il analyse l'extrême bureaucratisation qui affecte tous les instants des concentrationnaires, victimes d'un procès inachevable, et dans lequel la torture des « êtres inférieurs, organiquement mauvais », prévaut sur la mort, trop peu douloureuse – puisque le but poursuivi par les S.S. est une expiation infinie... Mais il rappelle aussi l'extraordinaire dignité de quelques-uns, la patiente conquête d'un relatif pouvoir par les communistes, leur pratique périlleuse du sabotage.

Si vitalement mêlé aux luttes des communistes allemands, profondément convaincu que l'univers concentrationnaire nazi tient « aux fondements économiques et sociaux du capitalisme et de l'impérialisme », David Rousset aura pourtant le courage de dénoncer dès la fin de l'année 1949 l'existence du Goulag soviétique (voir *Pour la vérité sur les camps de concentration*, 1951) ; sans jamais, cependant, le confondre avec le projet initial des bolcheviks, comme on se plaît souvent à le faire aujourd'hui.

Mais c'est une autre question. Alain Finkielkraut reprend, en 1980, celle de l'identité juive là où Sartre l'avait laissée en 1946. Il rend d'ailleurs hommage à son prédécesseur, explicitement, et implicitement. Explicitement, en rappelant que l'article sur et contre Drieu publié dans *Les Lettres françaises* (avril 1943), qui avait fait une place aux souffrances des Juifs, valut à Sartre des lettres de remerciement, « tellement les Juifs, même rentrés des camps, étaient étonnés que quelqu'un veuille bien rompre la loi du silence et se mette à parler d'eux ». Implicitement : il est clair que telle page des *Réflexions* sur la scène primitive de l'insulte (un enfant traité de youtre) fonctionne, avec *Saint Genet* (et *Le Livre de ma mère*, d'Albert Cohen) comme un modèle pour la description qui ouvre *Le Juif imaginaire* : celle de l'épisode classique du « mot vertigineux » – non plus « voleur », cri lancé par la bourgeoisie contre l'enfant Genet, mais « Juif ».

Or, d'emblée, dans ce portrait de la génération d'après la Shoah, celle des « nés vers 1950 », si l'on veut, et qui ne peuvent que se définir en fonction du génocide, Finkielkraut, en fils rebelle, retourne la perspective. Tel est le premier moment de son livre : il s'agira d'abord de peindre la revendication d'une identité juive, vécue comme un défi sans cesse renouvelé et non comme une humiliation infligée par autrui. Non plus se laisser définir par le regard d'autrui, mais le provoquer, assumer et exhiber sa différence, forte de tous ces suppliciés. Non sans une part de comédie, que l'essayiste dénonce avec sévérité : « D'autres avaient souffert, et moi parce que j'étais leur descendant, j'en recueillais tout le bénéfice moral. » En quoi il était, au

moins pour partie, quoique Ashkénaze d'origine polonaise, et selon le titre du livre, un « Juif imaginaire ».

Une telle attitude, montre Finkielkraut, hantait en quelque façon toute cette génération, du moins à gauche, juifs et goys mêlés. La génération de 1950 est aussi celle que définit mai 1968 : celle qui, apprenant que Daniel Cohn-Bendit se voyait interdit de séjour en France, manifestait au cri de « nous sommes tous des Juifs allemands ». Ou bien tous des Noirs d'Amérique en lutte contre le pouvoir blanc, tous des ouvriers aliénés au capitalisme, tous des colonisés soumis à l'impérialisme occidental. « Chaque victime ressuscitait le Juif, et sous l'arrogance de n'importe quel pouvoir se profilait l'ombre terrifiante du bourreau nazi. » Voilà donc toute une génération qui, aux yeux de Finkielkraut, se jette dans un fantasme d'identification à tous les damnés de la terre, nourri d'une « culpabilité irrationnelle et diffuse ».

Le désir de rompre avec cette romanesque dose d'histrionisme que suppose la judéité imaginaire conduit à un travail de réflexion et de mémoire. C'est le deuxième moment de l'essai : non plus le défi rapide mais la lente fidélité. Il faut alors éclairer une expérience singulière par un processus historique. Qu'y a-t-il en effet, pour définir un Juif, entre le regard d'autrui et le défi subjectif ? La France, la famille. Les Juifs de France, rappelle Alain Finkielkraut, ont connu (non sans déchirements) la tentation de l'assimilation, puis subi la paradoxale contrainte de l'indétermination. Assimilation : « sois un Juif au-dedans, et un homme au-dehors », tel fut, de la Révolution qui l'émancipa, jusqu'à la Shoah qui l'extermina, le *credo* d'une large majorité dans la communauté juive. Tragique ironie : ces « efforts de normalisation », fondés sur la croyance au Progrès et qui cherchaient à substituer à la figure du Juif celle de l'Israélite, eurent pour effet de donner corps à la mythologie de la toute-puissance juive – la thèse antisémite du complot trouvant à s'appuyer sur la crainte d'une tribu de Sion qui devenait « indiscernable »...

Si Auschwitz vide de son sens le mot de Progrès, la France, quant à elle s'éloigne peu à peu des concepts, ou des mythes, de la Nation et de la République. Or ce sont là les fondements de l'assimilation qui s'écroulent. Ne reste plus dès lors, dans un paysage social qui se défait, que l'affirmation de sa propre différence – ce que Gilles Lipovetsky, dans les mêmes années 1980, nommera le « processus d'individualisation » (voir *L'Ère du vide*, 1983), et qu'Alain Finkielkraut, pour sa part, baptise « l'égosphère ».

Encore les Juifs peuvent-ils repérer ces racines que les Français perdent (et Barrès de gémir en sa tombe) : leur judéité représente un « territoire spirituel » *(ibidem)* ; le groupe familial sait s'en faire le cartographe, le guide, le donateur. Toute la difficulté – ou la richesse – de ce que vivent alors les enfants des rescapés vient de l'instauration d'une double contrainte ; « Ils furent élevés selon deux principes rigoureux et absolument contradictoires : l'un de normalisation et d'ambition personnelle ; l'autre d'intransigeance et de culte des morts. » Ce n'est plus le regard d'autrui, mais celui de la famille qui désigne comme Juif. Non sans douleurs, malgré sa sollicitude : du *double bind*, de l'exil par rapport à une civilisation presque anéantie.

D'où – troisième et ultime partie – la fascination pour Israël. Là encore l'existence même d'Israël implique le « déclin du pour-autrui » : la conscience juive peut désor-

mais se fonder sur une terre, un État, une armée, une politique. Laquelle suscite, cependant, les réactions les plus contradictoires : sionisme intransigeant, ou au rebours soutien inconditionnel à la cause palestinienne – sans oublier la renaissance du fantasme du complot sioniste, qui, sous une forme atténuée, réactive « l'impératif de nettoiement » : l'assimilation exigeait des Juifs qu'ils se fassent Israélites, l'antisionisme leur demande de cesser d'être sionistes pour ne demeurer que Juifs.

Contre ces procès perpétuels, Alain Finkielkraut plaide en faveur d'un droit à l'indétermination : à ce « peuple-problème » conviendrait une « judéité baladeuse », que ne définissent ni race (Hitler) ni classe (Marx : les Juifs, emblème parfait de la bourgeoisie d'argent) ni patrie biblique (Herzl), ni même religion, mais qui au contraire révèle la non-pertinence de toutes ces notions. Le Juif ne serait donc plus l'Autre par excellence ; mais, inassignable, l'Autre de tout Autre.

Ce qui fait de lui comme la vivante preuve de l'impossibilité des systèmes... et donc un personnage essayiste par excellence. Un révélateur aussi d'une époque sans certitudes : si l'opposition politique (tranchée, tranchante...) et l'imminence (du Grand Soir, voir Sorel) définissaient la Révolution, nous sommes tous devenus des atomes baladeurs : sans foi profonde dans l'alternative droite/gauche, sans attente révolutionnaire, sans mythes constitutifs.

Jamais dispensés, en revanche, de ce qui fut nommé un « devoir de mémoire » face à la Shoah. De ce point de vue, et même si le mot n'eût plu ni à l'un ni à l'autre, il faut pourtant rappeler que le véritable héritier du Sartre des *Réflexions sur la question juive* apparaît être Claude Lanzmann. Pas seulement parce que cet essai l'a marqué, ou parce qu'il dirige, depuis la mort de Simone de Beauvoir, la revue fondée par Sartre en 1945, *Les Temps modernes*, et qu'il en a fait un des hauts lieux de la vigilance contre l'antisémitisme. Mais avant tout parce que son film *Shoah* (1985) explore la mise en œuvre de la Solution finale, avec infiniment de rigueur dans l'enquête historique, d'art dans la construction d'un *monument* (au sens étymologique du terme) – tant pour l'architecture du film lui-même que pour la mise en forme des paroles et sous-titres dans le livre qu'il en a tiré – et surtout infiniment de solidarité douloureuse et aiguë.

INQUIÉTUDES ET JOIES CHRÉTIENNES

Paul Claudel, *Conversations dans le Loir-et-Cher* (1935) – François Mauriac, *Dieu et Mammon* (1933) – Simone Weil, *La Condition ouvrière* (1951) – Emmanuel Mounier, *La Petite Peur du XXe siècle* (1948).

Le mot d'inquiétude, il faut l'avouer, ne convient guère à Claudel. Lisons les textes, écrits entre 1925 et 1928, qui seront réunis sous le titre de *Conversations dans le Loir-et-Cher*. Leur forme, certes, est sans repos, comme l'annonce une Préface qui prépare le lecteur au choc d'une conversation disjointe, née de « tout ce qui s'agite de souvenirs et d'idées hétéroclites dans la tête d'un voyageur comme les clous dans une calebasse mexicaine », et de « tout ce qui peut s'arranger entre elles d'accrochements arbitraires ». L'hétérogène, les liens inattendus et obliques

– autant de traits, à coup sûr, propres au genre essayiste ; et l'image, qui revient par deux fois, des idées qui fusent comme des pétards, ouvrant des perspectives de tous côtés, ne se trouve pas démentie par la richesse de la pensée claudélienne. Les personnages – quatre hommes et deux femmes, au moins dans les trois premiers dialogues – représentent en effet les facettes opposées d'une personnalité complexe : Furius serait la tendance anarchiste, Acer l'homme d'esprit et de provocation, mais Flaminius le conciliateur, et Civilis l'homme social, cependant que Florence et Palmyre sont chargées de figurer la musique, et de faire parler de manière acceptable... la misogynie. Entre ces personnages, les idées passent, se nuancent, amènent même leurs défenseurs à se contredire d'une page à l'autre : comme Grégoire le dira à Saint-Jean dans le dernier dialogue, « la conversation est une recherche », dans laquelle les idées forment plus des étapes, ou des suggestions, que des thèses.

Une recherche – encore faut-il se souvenir du mot de Pascal : « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé. » Au bout du chemin, comme, en fait, à son commencement, trône Dieu en gloire. Le point de départ est critique : la modernité n'offre qu'un visage décevant, « il n'y a plus entre les hommes de rapports substantiels », les enfants de Dieu deviennent des organes mécaniques. La question que pose Claudel sera donc : comment rapprocher les hommes et qu'ils se fassent du bien les uns aux autres. Au centre de la réflexion, dès lors, se placera le problème de la vie en commun. La première conversation (« Jeudi ») évoque divers groupements humains : la famille et le rôle qu'y joue la belle-mère (savoureuse page), l'usine, tenue par Acer pour une forme merveilleuse d'organisation humaine, la communication généralisée mais désincarnée qu'induisent les moyens de transport modernes. « Dimanche » situe les débats, comme de juste, sur un plan plus spirituel : aussi traitent-ils des liens entre les morts et les vivants (l'Enfer au service de la gloire de Dieu, puisque les damnés témoignent de la Justice), de la musique, qui touche l'âme (Anima) enfermée par l'esprit ratiocinateur (Animus), des couleurs, et des cathédrales, images du rassemblement que le Christ souhaite des hommes autant que des pierres : pour réformer la société, il faut « rendre la charité organique, une chose nécessaire et non accessoire ». C'est elle qui formera le ciment de la Cité future, que décrit la troisième conversation, « Mardi », dans laquelle Claudel médite sur l'urbanisme de l'avenir (communications à tous les étages, emplacements différents pour les différentes fonctions, etc.), et rêve d'une société conçue à l'image d'Oropa (hôtellerie des Alpes, qui accueillait des pèlerins), dans laquelle se conjuguent la vie de famille (à la fois naturelle et insupportable, donc chemin de perfection), l'amour de la campagne, la contemplation du Saint Sacrement. Tant il est vrai que pour Claudel tout ramène à Dieu, chaque chose devant en être la figure, et chaque être le signe, en devenant « cette monnaie sublime de la charité » que loue une belle page, qui prend pour cible, à l'évidence, *Les Faux-Monnayeurs* de Gide (1925). Un tel « avènement de la Justice et de cette Église catholique coextensive avec la planète », comme le fait entendre la dernière partie (« Samedi »), un tel achèvement du monde le délivrera de toute corruption, et y fera régner la Joie en chaque demeure.

Lorsque Saint-Maurice, dans le dernier dialogue, soutient que « l'absurdité et la répugnance morale, ou, disons d'un seul mot, l'inconsistance de tout ce qui n'est pas la Vérité catholique, sont devenues évidentes à tous les yeux », on peut soit se trouver aveugle, soit estimer que le dogme a triomphé des idées fusantes. Ce n'est d'ailleurs sans doute point par hasard que les six personnages se réduisent pour finir à deux, et fort d'accord ; et le dispositif énonciatif (Grégoire s'appuie sur des cahiers de Civilis, retrouvés à demi effacés, incomplets et incohérents) ne masque pas la sûre progression vers un *Magnificat.* Reste, cependant, l'art immense de Claudel, fait d'une habile utilisation des décors (deux bateaux, qui portent les devisants, s'entrecroisent puis se séparent comme dérivent les thèmes de la deuxième conversation), de la profondeur des jeux de mots (qui nourrissent l'éblouissante méditation sur les couleurs : ainsi de « vert mer »...), des soudaines ruptures de ton (« Une ville est le séjour des âmes. Ce n'est pas un endroit de la nature où que l'on est assis au milieu »), de la saveur des images (« ce n'est pas une feuille de laitue, c'est le journal fraîchement imprimé ou un trognon de livre qu'on a jeté au milieu de nous et que nous rongeons tous chacun par un bout comme une famille de lapins »), qui parfois guident le propos, ou le font se perdre et se trouver, plus que les idées.

S'il fallait, pourtant, soupçonner l'art même, et d'autant plus qu'il est grand ?

En 1933, François Mauriac est reçu à l'Académie française. La même année, il publie *Dieu et Mammon.* La coïncidence trouble : non pas qu'on puisse sérieusement suspecter Mammon (dieu syrien de la prospérité, ou démon qui incarne, selon le Nouveau Testament, le mauvais maître) de compter au nombre des Immortels. Mais l'Académie figure assez bien le chemin du succès trop humain, des passions si fortes, contre lesquels le chrétien doit rester en garde – et tout particulièrement l'écrivain chrétien. Ainsi Racine : en 1928, Mauriac a publié *La Vie de Jean Racine,* vie au cœur de laquelle il place le conflit entre la littérature (qui suppose et aiguise la connaissance des passions, dont la vanité) et la religion – tension vers un Dieu dont l'amour subsume tout autre.

C'est cette biographie qui se trouve à l'origine de *Dieu et Mammon.* Car elle suscite une lettre de Gide, chef-d'œuvre de moquerie aussi acérée qu'enveloppée : il suggère que si Mauriac s'intéresse à la vie de Racine, c'est pour y chercher « la permission d'être chrétien sans avoir à brûler [ses] livres » – ce dont Racine parlait après son retour à Dieu. Bref : Mauriac tient à la littérature et sait qu'elle perd tout sel à ne pas s'occuper du péché ; entre religion et littérature, entre Dieu et Mammon, il est dès lors voué à tenter ce que Gide diaboliquement baptise un « compromis rassurant » ; voué à servir deux maîtres.

La question qui se (re)pose à Mauriac sans lui laisser de repos se formule du coup ainsi : un auteur chrétien doit-il s'interrompre de peindre les passions ? La réponse, on s'en doute, sera négative : Mauriac accepte de servir ces deux maîtres, Dieu et l'écriture. À Gide il concède que la littérature a pour terrain, voire pour terroir, le cœur humain et ses passions, ses fautes, ses péchés, et qu'elle plaît parce qu'elle s'appuie sur « un certain fond de joie sensuelle » (Bossuet) ; mais il lui rappelle que sur les risques sulfureux de la plume, guère de vues plus lucides que celles de saint Augustin, de Bossuet donc, de Nicole (qui parlait des « homicides spirituels » commis sur les âmes des fidèles par les faiseurs de romans et les poètes

de théâtre) ; il lui oppose surtout que se placer sous le signe double de Dieu *et* Mammon (quand Luc et Matthieu prêchaient pour le *ou* exclusif...), c'est porter une lourde croix : rien d'un compromis, mais un écartèlement inquiet, entre les exigences de la littérature (ne pas verser dans l'édification, n'avoir de but qu'elle-même, c'est-à-dire sa pénétration du cœur de l'homme) et celles de la religion (ne pas « répandre le scandale et le trouble », ne pas laisser s'égarer d'âmes hors du troupeau).

Mauriac propose certes une amorce de conciliation entre ces termes opposés : la littérature catholique peut se vouer à « mettre au jour, chez les êtres les plus nobles et les plus hauts, ce qui résiste à Dieu, ce qui se cache de mauvais ; et [à] éclairer, chez les êtres qui nous paraissent déchus, la secrète source de pureté », exerçant ainsi sa lucidité périlleuse à des fins acceptables. Cependant il proclame hautement que les livres sont « des armes à deux tranchants » dont le lecteur inconnu « joue d'une manière qu'il nous est impossible de prévoir », et que le romancier ne peut montrer des personnages vivants « à même le sang et la chair » qu'à condition de s'abstenir de les condamner, ce qui reconduit du côté du scandale possible...

Tel est le rouet, ou la tunique ardente, que décrit *Dieu et Mammon.* Le livre se présente donc comme une méditation douloureuse sur le péché, la conversion, l'écriture, et l'éventuel péché d'écrire... En cette analyse de la responsabilité de l'écrivain, qui évoque, par anticipation, le *Qu'est-ce que la littérature ?* du futur ennemi, Sartre, point de réponses assurées ; un examen déchiré, un essai risqué – à en croire l'exhortation qu'on lit à la fin du premier chapitre : « Efforce-toi de délimiter ta position en face du catholicisme ou (Dieu le veuille !) dans le catholicisme. Ce n'est pas sûr que tu y parviennes : si jamais le titre d'*essai*, se justifie, c'est bien pour une telle recherche. »

Écrire, ne pas écrire... D'autres se demandent comment vivre quand tant d'hommes vivent à peine. Il faut « qu'on demeure attentif et qu'on naisse imblasable », disait un jour Péguy, face au problème du Mal, et à la supposée légèreté de Jaurès sur ce point. Or, qui mieux que Simone Weil mériterait le haut titre d'*imblasable* à la souffrance ? On connaît les grandes lignes de sa vie : l'agrégation de philosophie, la pauvreté voulue (d'un traitement qu'elle réduisait elle-même au montant de l'allocation d'un chômeur), l'expérience en usine, dans les dures et brutales années 1934-1935, en pleine crise économique, chez Alsthom, Carnaud, Renault, comme ouvrière sur presse, ou fraiseuse.

On devine le malin plaisir de Camus, publiant *La Condition ouvrière,* dans sa collection Espoir, en 1951, et songeant à tous les intellectuels de gauche qui prétendent parler au nom du peuple sans jamais l'avoir fréquenté : mais Simone Weil, le droit de parler, elle l'a payé des maux les plus vifs, tant du corps (eczéma, sanglots nerveux, céphalées, insomnies...) que de l'âme. Car le tableau qui se trouve peint dans ses lettres, ses articles, son étonnant « Journal d'usine » (réunis de manière posthume) – tout ce tableau s'ordonne autour d'une préoccupation centrale : celle de l'attention humiliée.

Qu'est-ce, en effet, que le travail en usine, en ces années-là ? Le triomphe de la taylorisation : tâches monotones, répétitives, machinales, parcellaires, épuisantes,

sous la menace constante du renvoi, et donc de la faim, dans la crainte des cadences et de leur accélération, des ordres et de leur arbitraire – l'univers, dit Simone Weil, des *Temps modernes* de Chaplin. Une condition de subordination servile (« on nous fait une grâce en nous permettant de nous crever, et il faut dire merci »), dominée par la conviction de ne compter pour rien et par l'obsession des maigres sous, et dans laquelle s'impose la tentation du néant – « on ne pense à *rien* ». Aussi, et c'est là peut-être le point capital, « l'attention libre de la réflexion » cède-t-elle toute la place à « l'attention attachée » de l'exécution dans l'abrutissement, dans la double humiliation « de ce vide imposé à la pensée », et d'un « temps inhabitable », réduit à l'instant mécanique, qu'elle ne parvient plus à maîtriser.

On comprend dès lors l'inébranlable dessein de Simone Weil : aider les ouvriers à relever la tête, à retrouver le sentiment de leur dignité. Par la Révolution ? Pas si sûr : en cet espoir Simone Weil voit plus un « stupéfiant » qu'autre chose, elle estime qu'un « "trust d'État" soi-disant socialiste » – celui du « régime totalitaire communiste » – ne diminuera guère l'oppression des ouvriers, et elle tient pour quasi inexistante la solidarité prolétarienne internationale. Aussi se tourne-t-elle plutôt vers les luttes syndicales. Posant que « le premier des principes pédagogiques, c'est que pour élever quelqu'un, enfant ou adulte, il faut d'abord l'élever à ses propres yeux », Simone Weil invite les ouvriers à formuler par écrit, vaille que vaille, leur expérience, pour la transformer en conscience ; surtout, elle plaide pour « un certain partage des responsabilités » dans la gestion des usines, entre pouvoir patronal et pouvoir syndical, lequel exercera, notamment, un « contrôle ouvrier » afin, par exemple, de donner aux travailleurs une vue d'ensemble de leur tâche, ou de juger dans quelle mesure les ordres correspondent à une nécessité économiquement fondée. Cet idéal syndicaliste n'exclut certes point la grève, et Simone Weil salue celles de 1936 – indépendamment des revendications satisfaites, immense est leur enjeu : « se tenir debout », et de là « une joie pure. Une joie sans mélange ».

Une tout autre joie que celle de Claudel, donc ? Mais voici qu'en 1941, dans le dernier des textes rassemblés, un nouvel accent se fait entendre : « La condition des travailleurs est celle où la faim de finalité qui constitue l'être même de tout homme ne peut pas être rassasiée, sinon par Dieu. » Que voit l'ouvrier qui parvient à lever la tête ? Le ciel, Dieu. D'ailleurs, « la plénitude de l'attention n'est pas autre chose que la prière ; [...] l'attention est la seule faculté de l'âme qui donne accès à Dieu [et] la vocation de l'homme est d'atteindre la joie pure à travers la souffrance ». Souffrez et réjouissez-vous ; travaillez en sachant voir dans chaque chose le symbole qui transfigurera votre tâche : ce lourd levier, n'évoque-t-il pas le Christ qui soulève le péché du monde ?

On croirait avoir retrouvé Claudel... Mais ce serait méconnaître la singularité du ton de Simone Weil, son sens de la justesse et de la justice, son intelligence exceptionnelle qui noue l'analyse et l'expérience, sa sensibilité à vif et son refus de tout pathos... Et, même si la taylorisation a reculé, comment nier l'actualité de ces phrases : « la société bourgeoise est atteinte d'une monomanie : la monomanie de la comptabilité » ; elle « s'intéresse surtout à la production plutôt qu'au producteur ». On croirait lire, pour en rester aux références chrétiennes, et changer de

bord politique, du meilleur Bernanos ; lui qui pas plus que Simone Weil ne pouvait admettre « que la vie des hommes soit sacrifiée à la fabrication des produits ».

Bernanos et Simone Weil figurent au nombre des cibles d'Emmanuel Mounier, lorsqu'il réunit, en 1948, trois conférences dans *La Petite Peur du XXe siècle.* Celle-ci est écartée d'un revers de plume (« une littérature émouvante sur la monotonie du travail parcellaire ») ; quant à celui-là, on devine que le titre choisi par Mounier vise *La Grande Peur des bien-pensants.* Certes, Mounier lance quelques flèches contre l'existentialisme athée, parfait représentant de ce « nihilisme contemporain », de cette « désolation métaphysique », qui résultent de l'effondrement massif tant du christianisme que du rationalisme. Mais l'adversaire véritable, c'est Bernanos, dont *La France contre les robots* date de 1944 (Rio ; 1947 à Paris). Que lui est-il reproché, au juste ? Pas moins que les « gesticulations lyriques de nos prêcheurs de catastrophes », le vain fracas d'une éloquence passéiste.

Mounier s'emploie donc à une triple tâche. 1/ Faire voir (« Pour un temps d'Apocalypse ») que notre âge « guerrier, atomique, crématoire et concentrationnaire », à la fois effrayé et fasciné par ses propres pouvoirs de mort, ne suscite qu'à tort l'image de l'Apocalypse chrétienne, laquelle implique, selon une perspective morale, la victoire finale des Justes, la fin *de ce* monde et non pas *du* monde. 2/ Enquêter (« La machine en accusation ») sur les origines de l'anti-technicisme : mépris du travail *(negotium)* dans l'Antiquité gréco-latine, liens entre la mécanisation et la guerre, sacralisation romantique de la nature, crainte d'une « chosification de l'homme par la machine », etc. ; et plaider, tout compte fait, pour la machine, moins abstraite, moins impersonnelle, qu'on (Bernanos) ne le dit, en oubliant que « l'activité technique, comme le travail, est une parade à Narcisse », et contre l'affectivité sans freins. 3/ Marquer qu'entre « Le christianisme et la notion de Progrès » il n'y a point incompatibilité. Mounier montre donc que le christianisme a repris et approfondi la tradition juive qui relie monothéisme et dessin/dessein moral de l'Histoire dans l'espérance messianique ; il souligne que les penseurs chrétiens (ainsi Pascal) ont conçu le progrès non pas comme linéaire et indéfini, mais en dents de scie et eschatologique ; il insiste sur les vertus des machines (elles solliciteraient la responsabilité, elles offriraient « une sorte de loyauté élémentaire »), qui, dès lors qu'elles servent à humaniser la nature, accomplissent, à un certain plan, l'Incarnation (de l'homme-Dieu dans le monde) ; enfin il soutient que la libération de l'homme par l'homme est le droit fruit de l'autonomie que Dieu accorda à cette créature faite à son image.

Bref : contre « l'esprit de catastrophe » et les grands cris de l'amertume, qu'il convient de ramener à leur juste mesure, qui est petite, Mounier défend un christianisme qui sache ne point se couper du monde moderne – qui ait le « sens de la terre » ; et il rappelle que « tout l'enseignement chrétien tient entre deux de ces mots » : « travail, bonne volonté » ; par quoi se définit un « optimisme tragique » qui œuvre pour un douloureux, et inégal, mais irrésistible, progrès. Pourquoi pas, en effet. De mauvais esprits trouveront pourtant que beaucoup d'érudition, et assez apparente, s'est dépensée pour aboutir à de fermes platitudes ; ils glisseront même qu'à la pensée, comme à la plume, de Mounier manque peut-être ce qu'il a supprimé du titre de son ouvrage : la grandeur.

DE L'EXISTENTIALISME À L'EXISTER

Jean-Paul Sartre, *Situations* (1947-1976), *Baudelaire* (1946) – Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (1949) – Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), *L'Homme révolté* (1951) – E. M. Cioran, *La Tentation d'exister* (1956).

Le monde n'est plus à hauteur d'homme, il s'automatise, s'emporte dans un rythme toujours accéléré : « Aussi bien, bousculant sans cesse nos normes d'intelligibilité, le monde nous apparaît-il provisoirement comme une histoire de fou. C'est pourquoi vos enfants sont existentialistes » (Mounier).

Et Sartre est leur père, depuis *La Nausée* (1938), qui, au terme d'une satirique et douloureuse découverte de la contingence universelle, identifiait l'absurde et l'absolu, saisi dans l'angoisse d'une liberté qui récuse tous les faux-semblants sociaux. Toute l'œuvre de Sartre se fonde en ce sens sur une expérience métaphysique. C'est sa profondeur, l'élaboration philosophique à laquelle elle donne lieu, qui, jointe à la qualité d'écrivain de Sartre, font que son œuvre d'essayiste a longtemps dominé l'après-guerre.

Trois types d'essais, à y réfléchir. Des essais critiques : essentiellement *Situations, I et II*. Dans *Situations, I*, le dessein de Sartre est triple : proposer une explication oblique de *La Nausée*, puisqu'il dessine par fragments une théorie du roman ; dans le champ de la critique littéraire, se faire reconnaître comme un maître en jouant un rôle essentiel à la *Nouvelle Revue française* (voir Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes »*, Minuit, 1985), soit qu'il s'agisse de liquider des rivaux et/ou des aînés (Mauriac, Giraudoux), soit qu'il importe d'asseoir la réputation de la nouvelle génération à laquelle Sartre appartient (Nizan, Camus) ; rénover la critique littéraire par l'ouverture à la littérature étrangère, par l'usage de la philosophie (d'où la célèbre formule selon laquelle toute technique renvoie à une métaphysique) et par les vertus d'un style qui lui-même revivifie le genre critique.

Le 1er juin 1927, dans un article de la *NRF* intitulé « La critique des philosophes », Thibaudet notait qu'il existe des écrivains philosophes (il cite notamment Malraux, Jean Prevost, Gabriel Marcel, Julien Benda) ; et il imagine « une critique littéraire (qui n'existe pas encore, ou du moins qui n'a pas encore acquis son aisance et sa bonne conscience) formée chez des philosophes, préparée par une culture philosophique, exactement comme l'ancienne critique et une partie de la nouvelle critique sont formées et préparées par l'humanisme et les disciplines littéraires. Quelles pentes suivrait-elle ? ». Thibaudet en suggère deux : d'une part, ce serait une critique qui « rajeunirait notre intelligence de la littérature en pensant des mondes là où la critique classique pensait des ouvriers d'art qui travaillent comme le démiurge du *Timée* sur les modèles éternels des genres, et où la critique du XIXe siècle a pensé des hommes qui vivent en société ». Donc ni une critique des genres littéraires, ni une critique de la race, milieu, moment, mais une critique des mondes propres – et Thibaudet en voit un exemple chez Valéry, dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Et Sartre ? Sartre en effet sera ce critique philosophe

qui juge non selon l'humanisme mais selon la cohérence propre des univers littéraires (Giraudoux et son monde aristotélicien, etc.). D'autre part, Sartre remplira très exactement la fonction que Thibaudet assigne à cette critique de philosophes (seconde pente) : laissant les valeurs de goût à la critique humaniste, elle devrait s'ancrer « dans les rapports internationaux et les échanges d'idées ». Ce serait donc « une critique d'idées, faite par des esprits philosophiques et bien armés, au courant de deux ou trois littératures modernes, autochtone par son origine, son ton local, sa culture, mais circulante, moderne, apte aux moyens et aux nécessités de la route ». C'est définir par avance la position de Sartre critique : philosophe formé aux littératures française, anglo-saxonne (Joyce, Woolf, Faulkner), allemande (Kafka). Il manquait, à en croire Thibaudet, un essayiste philosophe et « circulant » ; enfin Sartre vint.

Sartre donne aussi des essais d'actualité. Il y vient en même temps qu'il forme sa théorie de l'engagement, au tournant de sa vie (1939-1945). Textes pris entre visée esthétique et visée politique. Sur un plan théorique, Sartre habilement refuse de vraiment les distinguer : si la littérature se définit comme une libre communication entre égaux, en s'engageant au service de la liberté elle ne fait que viser sa propre essence (c'est, grossièrement résumée, l'argumentation de *Situations, II*). Mais le lecteur trouvera, sur un plan pratique, que les écrits sartriens se distribuent de manière très diverse sur cette ligne qui va de la littérature à la politique, et que les deux volumes de *Situations* consacrés aux problèmes du marxisme n'offrent, par exemple, pas le même intérêt esthétique que les admirables nécrologies de *Situations, IV* (sur Nizan, sur Merleau-Ponty) ou même les reportages de *Situations, III* (« Lendemains de guerre »).

Le type d'essai dans lequel Sartre manifeste l'originalité la plus grande, on peut penser que c'est l'essai biographique. Sartre choisit la biographie contre le roman : mais pourquoi renonce-t-il au roman ? Si *Les Chemins de la liberté* restent inachevés, une des raisons en est qu'écrire un roman de groupe (comme force historique) lui semble chose de plus en plus difficile. D'où le dessein de prendre le problème par un autre bout : comment *une* vie se noue-t-elle à l'Histoire ? Conçu à la fois contre les biographies romancées (à la André Maurois) et contre les biographies par trop factuelles (à l'américaine, si l'on veut), l'essai biographique selon Sartre tente de retrouver le sens d'une vie en dessinant son projet d'ensemble, tel qu'il naît du heurt entre une liberté et une situation. La méthode dialectique décrit la série des va-et-vient entre l'universel (l'époque, l'Histoire, le langage) et le singulier. Le meilleur exemple serait peut-être *Saint Genet* (1952) ; mais déjà le *Baudelaire* de 1946 articule les thèmes les plus singuliers d'un poète (les parfums, etc.) et certaines attitudes sociales fréquentes chez l'écrivain du XIXe siècle (le spiritualisme, le dandysme, etc.). Dès lors l'essai biographique devient le laboratoire privilégié de la philosophie sartrienne : le lieu où s'expérimentent à la fois sa pensée de l'insertion de l'individu dans l'Histoire et sa recherche d'une morale. Peut-être aussi le lieu où le récit, plus qu'à demi-fictif, s'organisant en une dialectique dramatique, parfois tire d'affaire l'analyste embarrassé... Car l'origine de toute cette entreprise biographique, c'est la passion sartrienne de comprendre les hommes, certes, mais aussi cette question sceptique de l'Autodidacte, dans *La Nausée* : « Qui peut épuiser un

homme ? » Si l'homme est inépuisable, si la saveur du vécu est de l'ordre de l'indicible, la biographie ne peut que ressortir à l'essai.

Et la femme ? Tout aussi inépuisable, assurément. Mais si mal connue : « Qu'est-ce qu'une femme ? », demande Simone de Beauvoir au seuil d'un beau livre, *Le Deuxième sexe* (1949), dont l'importance historique fut capitale. Voilà encore une des grandes guerres du siècle, ou même de la nature humaine, si l'on en croit Montaigne : « Il y a naturellement brigue et riotte entre elles et nous » ; et nous (hommes) définissons la femme comme l'Autre... indispensable et vassale. Mais Simone de Beauvoir entend précisément dépasser « les vagues notions de supériorité, infériorité, égalité » qui conduisent soit à une doctrine de l'éternel féminin (chère à la bourgeoisie conservatrice), soit à une théorie nominaliste (nous sommes tous et toutes des êtres humains). Contre celle-ci, Beauvoir réaffirme le caractère insurpassable de la différence sexuelle, caractéristique biologique évidente ; contre celle-là, elle tient qu'il n'est de femme qu'en situation, et formée par l'Histoire.

De là l'articulation du livre. Un premier volume (« Les faits et les mythes ») cherche à montrer que nulles données, qu'elles soient physiologiques, psychologiques, économiques, ne pèsent *comme un destin* d'essence sur la femme ; que la hiérarchie des sexes ne s'est imposée qu'historiquement, et entre autres pour des raisons existentielles (« c'est parce que l'humanité se met en question dans son être c'est-à-dire préfère à la vie des raisons de vivre qu'en face de la femme l'homme s'est posé comme le maître », proposition qui donne à méditer...) ; qu'une libération de nos « moitiés » asservies a pour condition l'étude des mythes selon lesquels les hommes rêvent les femmes (la servante du Seigneur pour Claudel, l'initiatrice, clé d'un au-delà pour Breton, etc.).

Le second volume (« L'expérience vécue ») décrit le « destin traditionnel de la femme » dans notre société occidentale moderne : sa formation (« on ne naît pas femme : on le devient »), sa situation (femme mariée, mère, prostituée ou « hétaïre »...), ses justifications, ou tentatives de réaliser un salut individuel dans le narcissisme, l'amour comme abandon total à un dieu élu, le mysticisme (sainte Thérèse, Angèle de Foligno). Simone de Beauvoir indique pour finir les voies vers une libération, qui serait celle des deux sexes à la fois, tant il est vrai que l'oppresseur est lui aussi enchaîné à l'opprimé ; elle suppose notamment une « égalité économique et sociale ». C'est seulement si chaque femme en vient à pouvoir assumer son existence que la « fraternité » aura le dernier mot – celui, aussi bien, du livre de Simone de Beauvoir. En ce sens, *Le Deuxième Sexe* propose cette morale que Sartre ne réussira jamais à fonder : un dépassement de la relation d'hostilité à l'Autre.

Que d'hostilité pourtant accueillit l'ouvrage de Beauvoir... La liberté de son ton, la franchise dans la réflexion sur la sexualité, certaines notes d'humour irrespectueux et de satire tournée contre le pouvoir mâle, jointes à la vigueur de la thèse du livre, c'était assez pour faire scandale, et certains (François Mauriac, pour ne pas le citer) manquèrent singulièrement d'élégance dans la critique. Mais passons : le livre connut aussi d'emblée un retentissant succès ; et constamment le mouvement féministe s'est défini, déchiré, affermi en référence au *Deuxième sexe* ; on en trouvera une trace récente, par exemple, dans un numéro des *Temps modernes* intitulé « Questions actuelles au féminisme » (avril-mai 1997).

On n'enquêtera pas sur le féminisme d'Albert Camus... Sur ce point, le malentendu risquerait bien d'être vif avec Simone de Beauvoir. La distance est grande, de même, avec Sartre, quoique l'histoire littéraire ait pris le commode parti de les ranger, malgré leurs résistances, sous la bannière unique de l'existentialisme. Non sans de bonnes raisons, certes ; pourtant on insistera ici sur le curieux chassé-croisé que composent leurs œuvres : trois pas de danse, si l'on veut, autour de l'homme et de ses valeurs (tous deux ne se sont-ils pas définis comme des héritiers de Nietzsche...).

Sartre en 1938 publie *La Nausée*, et Camus *Noces* en 1939 : « Des essais, dit-il, au sens exact et limité du terme. » Sartre et Camus laissent volontiers « à d'autres l'ordre et la mesure » ; mais à la sombre expérience de la contingence monstrueuse (« tout existant naît sans raison, se prolonge par faiblesse, et meurt par rencontre ») s'oppose une célébration solaire du monde méditerranéen (l'Algérie, l'Italie), un « bain violent de soleil et de vent ». La profondeur de *Noces* vient pourtant de ce que la mariée se nomme aussi la mort : le monde, ce bel indifférent, nie l'homme, il lui refuse toute transcendance, il ne lui promet que sa fin prochaine – dès lors, « tout ce qui exalte la vie accroît en même temps son absurdité ». *La Nausée :* de la contingence à l'espoir entrevu d'un salut par l'écriture. *Noces :* du lyrique chant voué à la nature – à la découverte de la fêlure qu'est le « périssable ».

Dans un deuxième temps, c'est pour Camus l'absurde qui l'emporte. Alors qu'en 1943 Sartre publie *L'Être et le Néant*, et redéfinit l'homme comme un être du faire et du projet, appelé à construire une morale incertaine, Camus a donné, en 1942, *Le Mythe de Sisyphe* : l'absurde s'y voit défini comme la confrontation jamais résolue de l'irrationalité du monde et de « ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme ». L'homme du projet s'arrache à la contingence, sans pour autant l'oublier ; mais l'homme de l'absurde, s'il refuse le suicide, ne peut que « coller » à l'absurde : Camus écarte les solutions du « saut », vers la Foi (Kierkegaard) ou la Raison (Husserl). Rester face à l'absurde, dans la conscience et la révolte, voilà ce que font, par exemple, Don Juan, qui épouse mille et trois fois le périssable (de l'amour), ou le comédien, qui s'en fait le mime professionnel, ou l'artiste, qui le montre, sans prétendre expliquer, raisonner, fournir une réponse ; ne créant nul refuge, il se contente de « donner au vide ses couleurs ». Et Sisyphe ? Ni libertin, ni comédien, ni écrivain, que lui reste-t-il ? Les quelques instants durant lesquels son rocher redescend, instants de sa conscience et de son bonheur (« le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre »). Le projet du pour-soi est une ascension sans illusions ; c'est en revanche dans la descente que la clairvoyance surmonte le destin absurde : Sartre et Camus sur les deux versants opposés de la montagne d'Absurdie ?

Prenons maintenant que Sisyphe, endoctriné par quelque pensée maligne, décide de jeter son rocher sur l'humanité – en un sens, c'est l'hypothèse qu'aborde *L'Homme révolté*, en se plaçant explicitement dans le prolongement du *Mythe de Sisyphe*. « Au temps de la négation, il pouvait être utile de s'interroger sur le problème du suicide. Au temps des idéologies, il faut se mettre en règle avec le meurtre. » Et donc se demander « si l'innocence, à partir du moment où elle agit, ne peut s'empêcher de tuer », dans un monde sans valeurs apparentes. Camus montre

comment dans la révolte contre sa condition mortelle l'individu découvre la collectivité (« je me révolte, donc nous sommes ») ; mais aussi comment le désir du bonheur de la collectivité peut conduire à un « terrorisme d'État », qu'il soit irrationnel (Hitler) ou rationnel. Vive est alors la critique que Camus produit du marxisme, aboutissant à cette formule : « Il faut tuer toute liberté pour conquérir l'Empire et l'Empire un jour sera la liberté. » On est loin, certes, de la Cité socialiste dont rêvait Péguy... et trop près de cet « univers du procès » que Kafka a su décrire. On voit alors ce qui sépare ce Camus du Sartre des années 1952-1956 : même si tous deux ont dénoncé les camps soviétiques (qu'on relise à ce propos l'éditorial de Merleau-Ponty et Sartre dans les *Temps modernes* en janvier 1950), il est clair que Sartre accorde beaucoup plus à la violence révolutionnaire que Camus ; que pour Sartre le révolté doit devenir révolutionnaire – tandis que pour Camus le révolutionnaire, s'il ne demeure révolté, devient un fonctionnaire de la mort... Car pour Camus la révolte enveloppe, comme le révèle l'art, une forme de consentement à notre « monde mortel et limité » – voilà pourquoi elle permettrait de résister à l'illimitation de la mort dans la terreur.

Cette articulation de la révolte et du consentement dans la « pensée de midi », beaucoup l'ont jugée une solution purement verbale... En tout cas, en 1960, la mort dit son mot : Camus meurt (un an avant Merleau-Ponty). L'existentialisme va peu à peu céder le pas au structuralisme. Ou à l'exister : car Cioran est bien vivant – quoique son œuvre ait toujours été un long débat avec le suicide...

Bien vivant – et farouchement opposé à l'existentialisme. Il suffit d'ouvrir *La Tentation d'exister* pour s'en rendre compte : « Se détruit quiconque, répondant à sa vocation et l'accomplissant, s'agite à l'intérieur de l'histoire ; celui-là seul se sauve qui sacrifie dons et talents pour que, dégagé de sa qualité d'homme, il puisse se prélasser dans l'être. » Or qui sont les agités soucieux de faire fructifier dons et talents, sinon Camus et Sartre ? Les existentialistes ont oublié l'exister. Et tout particulièrement dans le projet, qui nie la pression du temps, et redonnerait une bonne conscience à peu de frais, ou bien dans la révolte, manière de poser « l'individuation, l'hétérogénéité comme phénomène primordial ». Cioran est fasciné par l'esprit pur qui « s'exerce à sa vacuité » ; non pas, comme Valéry, pour en démonter les mécanismes, mais pour savourer une certaine acuité du malheur, tout en reconnaissant que la contemplation ne satisfait guère l'homme occidental. La voie de Cioran se situe donc *entre* le « rêve sanguinaire » de l'action et « un appel mystique qui n'a aucun lien avec l'Histoire ». Chemin difficile, celui d'un homme qui essaie d'échapper à sa « civilisation essoufflée », et de s'arracher à la « quotidienneté du non-être » pour attraper le pli de l'exister...

On ne résume pas un livre de Cioran : la pensée en est trop mobile, faite d'incessantes volte-face, frôlant le nihilisme pour s'en écarter et y revenir... Manière qui s'inscrit en faux contre les modèles trop rationalistes de l'écriture de l'absurde... de même qu'Ionesco, autre Roumain, saura rompre par la déconstruction du langage avec ce qu'il jugeait être les tirades trop bien formées du théâtre de l'absurde... Tout juste le lecteur admire-t-il une certaine contradiction entre les thèmes (qu'ils soient présentés avec une violence désespérée, ou une froideur sardonique) et la jubilation de l'écriture dans la dérision, faite, même lorsqu'elle tend au fragment,

et au silence, de tourniquets ingénieux, de dialectique sarcastique, d'art de la chute. Signe d'allégeance, malgré tout, à la Littérature ? Le style pour Cioran est à la fois une supercherie (« habiller le vide », selon les *Syllogismes de l'amertume*, 1952) et le seul apanage de ceux qui n'ont point de certitudes...

« Être moderne c'est bricoler dans l'incurable », écrivait encore Cioran dans les *Syllogismes de l'amertume.* On se permettra donc de bricoler une très brève conclusion, pour ne point outrepasser les limites imparties à ce texte.

Voici venu le temps des regrets – que d'œuvres laissées de côté... Observant un instant la production essayiste des vingt dernières années, sur laquelle il est parfois malaisé de prendre du recul, on voit bien surgir quelques formes particulières, et peut-être neuves.

Du côté de Derrida, par exemple, avec *Glas* et ses recherches typographiques (encore s'agit-il avant tout d'une méditation philosophique, plutôt que d'un essai) ou surtout de Barthes, dont les admirables *Fragments d'un discours amoureux* (1977) n'ont pour égal en qualité, si l'on passe de l'affectif au réflexif, que le *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), avec, d'ailleurs, quelques-unes des plus fines remarques que l'on puisse lire sur le genre de l'essai (touchant les problèmes du zigzag, du raisonnement inductif, des passerelles entre objet et concept, etc.).

Aux marges de l'autobiographie, ensuite qu'on pense à l'autobiographie ethnologique (*Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss, en 1955), politique (Régis Debray, *Loués soient nos seigneurs*, 1996) ; ou à « l'auto-bio-géographie », pour paraphraser un mot de Jacques Lecarme (*L'Autobiographie en France*, Colin, 1997), et pour le coup on évoquerait soit la très originale *Histoire personnelle de la France* de François George (1983), soit *La Forme d'une ville* de Julien Gracq (1985), qui entrelace les souvenirs de son enfance et une description quasi cartographique de Nantes.

Enfin, peut-être Yves Bonnefoy a-t-il pratiqué avec bonheur le genre de l'essai-fiction, dans lequel viennent à dominer l'investissement autobiographique et le plaisir de la narration (que l'on songe par exemple à « La poétique de Mallarmé », repris dans *Le Nuage rouge*, 1977), appliqué à la poésie – un peu comme Sartre avait voulu faire un « roman vrai » de *L'Idiot de la famille* consacré à Flaubert. En sens inverse, il est des fictions-essais : sans doute les *Petits traités* de Pascal Quignard (1990), où, sans ordre général, des fragments s'aimantent, triomphent du silence qui les obsède, et du narratif font surgir une amorce de sens ; qu'on lise, par exemple, le IV[e] Traité, « Sur une boulette de plomb » : celle qui fut employée pour tenter de stopper l'hémorragie de Guillaume le Taciturne (récit), celle (comme dit un mot de conclusion au *je*, et d'ordre essayiste) de la bille de l'écriture, à même le sang.

On n'aura certes pas trouvé ici un panorama des idées contemporaines... Que le lecteur veuille bien compléter à son goût le présent choix. Et pour terminer sur une note moins sanglante, donnons le dernier mot à Claudel : « Mais prenons tout ce que j'ai dit si vous voulez bien comme la longue cendre qui se détache d'un cigare. »

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO Th. W., « L'essai comme forme » [1954-1958], *Notes sur la littérature*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.

ANGENOT M., *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.

ARON J.-P., *Les Modernes*, Paris, Gallimard, 1984.

BENDA J., *Du style d'idées. Réflexions sur la pensée*, Paris, Gallimard, 1948.

BENSE M., « Über den Essay und seine Prosa », *Merkur*, n° 3, 1947, deuxième cahier, p. 414-424. Trad. fr., *Trafic*, n° 20, 1996, p. 134-142.

BENSMAÏA R., *Barthes à l'essai : introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986.

DOMENACH J.-M., *Enquête sur les idées contemporaines*, Paris, Le Seuil, 1981.

GLAUDES P., LOUETTE J.-F., *L'Essai*, Paris, Hachette « Contours littéraires », 1999.

HOLLIER D. (éd.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993.

JUST G. K., « Essay », *Deutsche Philologie im Aufriss*, Wolfgang Stammler éd., Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1960, p. 1897-1948

Le Débat, Les Idées en France, 1945-1988, une chronologie, coordonnée et établie par A. Simonin & H. Clastres, Paris, Gallimard « Folio/essais », 1989.

LUKACS G., « À propos de l'essence et de la forme de l'essai », *L'Âme et les Formes*, 1910, trad. fr., Paris, Gallimard, 1974, p. 12-33.

Magazine littéraire. La Passion des idées, 1966-1996, hors série, 1996.

OBALDIA C. DE, *L'Esprit de l'essai*, Le Seuil, 2005.

PICON G. (éd.), *Panorama des idées contemporaines*, Paris, Gallimard, 1968.

QUÉFFELEC-DUMASY L., LOUETTE J.-F. (éd.), *Que prouve la littérature ?, Fiction et argumentation, Dix-neuf/Vingt*, n° 3, mars 1997.

STAROBINSKI J., « Peut-on définir l'*essai* ? », *Cahiers pour un temps*, n° 5, 1985, p. 185-196.

Les théories internes de la littérature au XXe siècle

Christian DOUMET

Le *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre nous fait peut-être entendre la seule question qui oriente toute la littérature au cours du XXe siècle. « Sotte question », disait Gérard Genette en suggérant que « la vraie sagesse serait peut-être de ne pas la poser ». Cependant, remarque Jacques Rancière répondant à ce dernier dans un « essai sur les contradictions de la littérature » intitulé *La Parole muette,* « la sagesse d'aujourd'hui allie volontiers à la pratique démystificatrice du savant le tour d'esprit pascalien qui dénonce en même temps la duperie et la prétention de n'être point dupe. Elle invalide théoriquement les notions vagues mais elle les restaure pour l'usage pratique. Elle tourne en dérision les questions mais elle leur propose quand même des réponses ». Ainsi en va-t-il de cette impossible question posée à la littérature. Sans doute Sartre ne s'aveuglait-il pas quant à la portée de sa réponse. Le fait que la dernière partie de son livre, et la plus substantielle, s'intitule « Situation de l'écrivain en 1947 » indique au moins ceci : qu'au problème de l'essence, il n'est de solution qu'historique, et que cette solution ne saurait émaner que de l'écrivain lui-même. Ce qui fonde malgré tout la validité de la réponse, chez Sartre, c'est la double autorité dont elle excipe : celle de l'écrivain et celle du critique. Car lorsqu'il s'explique sur sa conception de l'œuvre littéraire, il le fait de préférence à propos des écrivains dont il parle.

Moins nettement assignable à une telle situation, du moins à l'époque où il la formule (1953), l'interrogation de Roland Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture,* déplace les enjeux : « Qu'est-ce que l'écriture ? » demande-t-il à la suite de Sartre. Si la *littérature* entre-temps est devenue l'*écriture,* c'est que le statut de l'écrivain, précisément, est en train de changer. Écrivain est celui qui « ouvre en lui le procès de la Littérature ». Le lieu de son exercice n'est plus le foyer des essences auquel, quoi qu'en dît leur auteur, se référaient encore très largement maintes pages de *Qu'est-ce que la littérature ?* C'est l'Histoire, ce champ d'aliénation et de rêve où l'écriture invente « l'Utopie du langage ». On peut interpréter ce mouvement local comme l'allégorie d'une évolution plus générale, qui marque en réalité le siècle entier : transformée par les œuvres qui l'illustrent, la littérature passe d'une conception essentialiste à une perception historique d'elle-même.

On se propose ici de décrire, à travers quelques repères choisis, cette transformation des représentations *internes,* c'est-à-dire formées par les écrivains eux-mêmes,

de leur pratique au moment où ils en énoncent l'universalité. Aussi bien ne seront pas prises en compte les théories des « théoriciens », mais seulement la manière dont les œuvres pensent de l'intérieur leur propre exemplarité littéraire.

SOUVERAINETÉS D'AUTEUR

Proust avait, dès le début du siècle, posé la question du statut et de l'essence de la littérature en termes de partage. Les réponses apportées ne devaient pas varier entre le *Contre Sainte-Beuve* (1908-1910) où se déploie sa méthode critique, et les pages de la *Recherche* consacrées à Wagner et à Balzac. À l'affirmation célèbre de Sainte-Beuve selon laquelle « la littérature n'est pas [...] distincte ou, du moins, séparable du reste de l'homme et de l'organisation », Proust rétorque en effet que « cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices... » De là découle toute une conception de la littérature ; et d'abord l'idée, incarnée par le dessin de la *Recherche*, que l'écrivain se révèle peu à peu à lui-même, que le livre se conquiert contre l'obstacle du temps perdu. Le « il [est] temps de commencer », aux dernières pages du *Temps retrouvé*, ne referme pas le champ de la vie. Au contraire, il découvre que le temps, précisément, matière première du livre, s'est déposé dans le corps de celui qui s'apprête à l'exhumer. Ou plutôt, selon une métaphore symétrique, « que j'avais à chaque minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer ». Sensation inséparable de l'expérience littéraire chez Proust, en effet, que celle de cette *vague* porteuse, à la fois dynamique et surplombante. Toute la ferveur inchoative du final de la *Recherche* nomme l'élan, ou la poussée qui anime, dans son détail, la moindre phrase proustienne. Car la destinée du projet, et son orientation, sont bien en définitive ces regards panoramiques auxquels, comme la note tenue du violon dans les hauteurs de la phrase de Vinteuil, parvient par élévations successives l'écriture romanesque. Le temps est donc cette source d'énergie qui relance, de moment en moment, le cheminement des mots. Mais temps revécu, ou *retrouvé* par la littérature, comme dit Proust, il permet ce dont l'autre nous prive presque toujours : l'écoute des « notes fondamentales », la contemplation des perspectives selon « lesquelles notre vie est construite ». Lorsqu'il parle des grandes œuvres, le narrateur insiste sur ce regard qui les constitue : c'est Balzac découvrant « après coup » le sens de la *Comédie humaine*, ou Michelet celui de l'*Histoire de France*. L'essence et la signification de la littérature résident, pour lui, dans cette illumination d'une vie à travers la « cathédrale » qui en incarne et en ordonne les linéaments profonds, restés sans elle inextricables.

Quelques monuments de ce début de siècle portent en eux la marque d'une telle ambition herméneutique pour la littérature. L'idée vient du siècle précédent qui avait accompli, comme on l'a dit, *le sacre de l'écrivain* : on en trouvait déjà l'expression chez Novalis ; elle figure chez Baudelaire, chez Nerval ou chez Hugo ; tous nous apprennent, à leur manière, que désormais le génie poétique consiste à lire et à

interpréter la poéticité déposée dans les choses. « C'est l'expression de cette distance à soi du langage et du dédoublement par quoi toute chose peut devenir langage qui définit désormais le génie poétique, comme union du conscient et de l'inconscient, ainsi que de l'individuel et de l'anonyme. C'est d'elle qu'il faut partir pour penser les notions et les oppositions qui vont marquer le domaine de la littérature. » De ce point de vue, Claudel reste bien, comme Proust, un héritier du XIXe siècle. Il a reçu de Mallarmé, avant même que l'entérine sa conversion, la certitude d'une « corrélation intime de la Poésie avec l'Univers ». L'orientation de son *Art poétique*, qui est un système de la connaissance du monde avant d'être un système de l'usage du langage, montre bien la position du sujet écrivant (du « Poëte ») à la jointure de l'univers et des mots. Dans cette pensée qui mêle saint Thomas d'Aquin, Edgar Poe et Mallarmé, la parole est un acte « par lequel l'homme atteste la permanence des choses, par lequel [...] il formule l'ensemble des conditions permanentes dont la réunion donne à chaque chose son droit de devenir présente à l'esprit, par lequel il la conçoit dans son cœur et répète l'ordre qui l'a créée ». Cette conception participative place celui qui la revendique loin du *métier* de la littérature. Elle identifie plutôt tout usage du verbe à la Poésie. Car aspirant à mimer la Création, à en reproduire admirativement l'élan, la parole ne saurait y être fondée qu'en sa forme la plus achevée, à savoir le vers. Le *Traité de la co-naissance* s'achève sur la vision de l'âme-mètre, de la vie-mètre, du poète-mètre en quoi s'accomplira l'éternité : « Tandis que notre existence ici-bas est pareille à un langage barbare et rompu, notre vie en Dieu sera comme un vers de la justesse la plus exquise. » Comme par préfiguration, le « poëte » d'ici-bas, « qui a le magistère de tous les mots [...] est habile, par une savante disposition des objets qu'ils représentent, à provoquer en nous un état d'intelligence harmonieux et intense, juste et fort ». Cet état est lié, chez Claudel, à une véritable physique de la parole : car *provoquer l'intelligence* n'est pas expliquer. C'est faire entrer dans le ravissement d'une participation à la chose, c'est faire rayonner son souffle (son *animus*) : « Soudain j'étouffe, le plancher du diaphragme se tend, je tire l'air par les narines, et, m'y étant combiné, il s'expire de moi mon souffle, sonore ou non, parole ou pas, esprit psychique et buée sur le miroir. Et comme la flamme jaillit sous le soufflet, éclatent à chaque aspiration la vie du corps et celle de l'âme, le vers substantiel, phrase ou acte. »

« Poëte » s'entend bien sûr également de celui qui, sur la scène du théâtre, fait proférer et régner, par la voix des acteurs, le souffle des choses, et plus encore ici l'intérieur de l'être humain.

> « ... *l'homme veut voir des yeux et connaître des oreilles*
> Ce qu'il porte dans son esprit, – l'en ayant fait sortir.
> Et c'est ainsi que je me montre sur la scène »

dit Lechy Elbernon dans *L'Échange*. La théâtralité claudélienne transcende ainsi les frontières génériques. Elle consiste avant tout en une mise en scène du verbe, qu'il soit dramatique ou poétique. Claudel eût acquiescé à cette belle thèse de Jean Wahl : « Le monde crée en moi le lieu de son accueil. » Mais il lui eût ajouté ce

prolongement : le moi, en retour, trouve dans le monde le lieu d'une inépuisable profération du monde. La littérature est ce va-et-vient et cet échange, pour celui qui en situe l'acte essentiel dans la bouche et le souffle d'un sujet constamment affronté aux courants sollicitants de l'univers.

À la différence de son contemporain Valéry, Claudel se veut plus attaché à la *co*-naissance qu'à l'*intel*ligence du monde. Prêtons attention aux préfixes : là où l'un œuvre à la fusion et à l'empathie par le langage, l'autre travaille à la séparation, à la distinction claire, au linéament, à l'*entre*. Il faut d'ailleurs d'emblée remarquer qu'il n'est pas, pour Valéry, de matière plus assidue à cette recherche que la littérature elle-même. En ce qu'elle a précisément d'« indéterminé », elle offre un champ inépuisable à l'exercice de sa propre intellection ; son prix tient moins à ses réussites esthétiques les plus éclatantes qu'à son aptitude à en rendre compte ; sa valeur, moins aux œuvres achevées qu'à « la possession consciente de la fonction du langage et [au] sentiment d'une liberté supérieure de l'expression ». Ainsi faut-il d'abord distinguer, chez Valéry, l'aspiration à un accomplissement formel, à une « perfection », et l'attention de plus en plus aiguë au *travail* de l'œuvre (« "Perfection" c'est travail » dit une note de *Tel quel*). Les conditions de ce travail, chez le très officiel « homme de lettres », ne sont sans doute pas étrangères à une telle évolution de sa pensée sur la littérature : de plus en plus soumis à la contrainte des conférences et textes de commande, il a tendance à ne reconnaître la part la plus vraie de sa création que dans l'espace libre, infini mais réservé des *Cahiers*. Là, sous forme de notes, de courts développements, d'ajouts et de reprises, il élabore une certaine image de cela même à quoi il s'occupe. Image fuyante, assurément, et insaisissable parce que toujours en retour sur elle-même : « Toute l'opiniâtreté de Valéry est là : dans ce mouvement de retour obligé, patient, aux formes du dire, aux façons de la parole... » écrit Jean-Michel Rey. On n'en est pourtant que plus frappé par quelques traits constants, qui sont aussi devenus les fondements d'une réflexion moderne sur la littérature. Et d'abord la formule théorique de cette situation empiriquement vécue : que l'auteur se trouve à jamais exclu de son œuvre achevée. « Hélas, dit ce grand artiste, cette œuvre que j'ai faite, cette œuvre qu'on dit admirable, qui excite les âmes autour de moi, celle dont on parle, que l'on porte aux nues, dont on interroge les beautés, je suis seul à n'en pas jouir ! » En parfait accord avec la distinction posée par Proust entre l'écrivain et le sujet, Valéry ne cesse d'insister sur la nature énigmatique de ce personnage qu'on nomme « l'Auteur ». S'il est doté d'une existence, il ne la tient que de son œuvre – lui qui se sent en « devenir le fils ». Cette place vacante n'importe d'ailleurs, dans la représentation de l'acte de création, que par ce qu'elle nous en dit : à savoir que « tout crée, excepté celui qui signe et endosse l'œuvre ». De là découle, deuxièmement, une idée de l'œuvre dans laquelle la contingence tient une large place. Située, elle, à l'exact antipode de la « cathédrale » proustienne, l'œuvre selon Valéry s'invente de hasards, s'achève et se publie par accident. C'est pourquoi « un ouvrage est une *section* d'un développement intérieur par l'acte qui le livre au public, ou par celui de le juger *achevé* ». Bien plutôt l'œuvre serait-elle à entendre comme la répercussion de chacune de ces « sections » dans le déploiement d'une aventure intérieure. « La notion d'œuvre, écrit Michel Jarrety, est en fait retournée, comme on peut faire

d'un gant, de l'extérieur sur l'intérieur, et le bénéfice escompté par celui qui écrit n'est pas d'avancer vers un livre ultérieur, mais de faire en retour profiter, de ce qu'il a ou trouvé ou écrit, ses facultés tendues vers la totalité qui lui-même l'annulerait dans l'exhaustion de ce qu'il cherche. » C'est pourquoi le lecteur ne saurait, de son côté, être confondu avec le public réel. Il figure, dans le processus de création, comme l'instance essentiellement anonyme d'une liberté ; comme l'acteur d'une écoute imprévisible. Très loin de l'auteur et de l'œuvre consciente d'elle-même, *lecteur* est cette incarnation de la durée qui se rit des intentions premières. À l'auteur insaisissable, à l'œuvre inachevable correspond un lecteur « rebelle ». De l'évocation de ces trois fluctuations, on déduit moins une définition de la littérature qu'une idée de son mouvement – et de sa relativité, résumés par cette phrase de *Tel quel* : « L'œuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite. »

L'EMPIRE DU LECTEUR

À l'inverse des auteurs tout-puissants, il en est qui édifient leurs livres dans l'empire du lecteur et qui fondent sur cette position toute leur pensée de la littérature. Tel est le cas de Gide. Barthes rappelle que « Gide lisait du Bossuet en descendant le Congo » ; un jour de 1939, il le retrouve au fond de la brasserie Lutétia « mangeant une poire et lisant un livre ». Images coutumières que confirment les innombrables pages du *Journal* où se comptabilisent les lectures du jour : chez ce rentier des lettres, la lecture est une thésaurisation plus assidue que l'écriture. Ou plus exactement, l'écriture ne se nourrit que de cette assiduité, créant avec les « grands modèles » (Shakespeare, Pascal, Racine, Goethe, Dostoïevski, Stendhal...), la tension la plus fructueuse, en tout cas la plus originale. Non que les œuvres se fécondent par innutrition. C'est le regard du lecteur, partout perceptible, qui meut l'écriture ; c'est l'instance du lecteur, en Gide, qui suscite les questions romanesques, et qui donne à son écriture cette liberté de manœuvre dans laquelle se reconnaîtront nombre de romanciers ultérieurs. C'est d'elle enfin que partent les inventions. Aussi bien, cette place trop confortablement ménagée à celui qui va lire constitue-t-elle la limite d'une entreprise vouée, son auteur le pressentait, à certaine fadeur. Comment se présente en effet l'œuvre de Gide aux yeux de Gide ? La réponse est dans le *Journal :* « Dès vingt-cinq ans mes livres étaient là, rangés devant moi, il ne me restait plus qu'à les écrire. » Toujours déjà lue, elle s'épuise donc dans sa destination de lisibilité. C'est pourquoi le genre qui lui convient le mieux est celui du « journal » : là, vouée au petit particulier d'une conversation intime et surtout sans contradiction (le lecteur qu'on se donne est un animal docile...), l'écriture trouve son régime et son emploi : à l'usage du premier venu possible, son Auteur en personne, elle se lit (ou se relit) en avançant. « Pourquoi noter tout cela... ? [...] pour m'enseigner à perdre moins de temps aujourd'hui. » Gide est-il le premier de ce siècle qui confère à la position du lecteur une telle ampleur dans la création ? Aucun doute, en tout cas, qu'à la même conception d'une littérature de « grand lecteur » se rallient d'autres œuvres postérieures. Celle

de Barthes, d'abord, qui reconnaît d'ailleurs explicitement sa dette envers Gide en lui attribuant prestigieusement l'origine d'une « envie d'écrire ». Et de fait, à travers son activité de lecteur, et un certain usage de la lecture qu'il y définit, Barthes transcende la sphère de la critique ; ou plutôt, il fait entrer de plein droit la critique dans la littérature. Cette démarche représentative de la « révolution » des années 1970, il la résume explicitement dans *S/Z* : « L'enjeu du travail littéraire, écrit-il, (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. » Car lire, pour Barthes, a encore trait à la production du texte. Parce que le texte n'est plus un objet univoque, mais un feuilletage, ou un tissage de sens, il entre en relation avec d'autres textes, avec le lecteur, avec l'état de la société où il apparaît. Ainsi, la lecture ne peut être, selon l'acception nouvelle, qu'une manière particulière d'éclairer ces relations, donc une façon de récrire le texte dans une perspective différente. « Le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (son plaisir d'écrire est sans fonction), double et triple perversité du critique et de son lecteur, à l'infini. » Cette continuité de la lecture à l'écriture nourrit fatalement, en effet, la vision d'une prolifération infinie de signes qui appelle son discours propre : celui de la *sémiologie*, avec laquelle la littérature ne saurait être confondue. Mais au cœur de l'universelle machinerie sémiologique, elle parle, entre les signes, d'une économie particulière : celle qu'y instaure la seule loi du plaisir, ou de la jouissance. « Que jouissons-nous du texte, demande Barthes ? Il faut affirmer la jouissance du texte contre l'aplatissement de la littérature à son simple agrément. » Cette jouissance conduit, dans la pratique, à la promotion d'une écriture fragmentée, à l'invention d'une littérature du discontinu. « Il se trouve que le propre de la jouissance, c'est de ne pouvoir être dite. Il a donc fallu s'en remettre à une succession inordonnée de fragments : facettes, touches, bulles, phylactères d'un dessin invisible. » Ainsi Barthes commente et justifie la forme de l'un de ses essais. Ce faisant, il (r)ouvre l'une des questions (celle-ci en réalité fort ancienne) qui, à sa suite, hanteront aussi la littérature d'autres « grands lecteurs », comme Georges Perros (auteur de *Papiers collés*, 1960) ou Pascal Quignard (*Une gêne technique à l'égard des fragments*, 1986) : comme si la discontinuité de la note gidienne avait essaimé en des formes désormais inséparables de la pratique de la littérature, et où sa représentation se construit de manière privilégiée. Pascal Quignard décrit avec une grande acuité le phénomène et ses enjeux : « Dégoût qui n'a pas de remède devant les phrases creuses qui meublent entre les arguments. Je suis affronté à ce dégoût et à cette paresse nouvelle que les livres ont permis ou introduits dans l'expression de la pensée. Les pensées ne sont plus des corps humains qui s'adressent à des corps humains à l'aide de gestes balancés, de mains brandies, de regards expressifs et du registre extraordinaire d'une voix persuasive. Même, les pensées ont abandonné l'illusion d'être tout à fait convaincantes, ni véritablement universelles. À juste titre elles craignent l'anthropomorphie qu'elles suent. En pensant, aucun corps ne cherche plus à séduire quelque corps que ce soit. Elles se sont détournées de la beauté. »

LA LITTÉRATURE HORS D'ELLE-MÊME

Le stéréotype de la « littérature engagée », dérivé fade d'un article de morale sartrienne, nous voile la réalité : celle d'une littérature *hors d'elle-même*, au double sens où elle engage beaucoup plus qu'un simple rapport au langage, et où cet engagement revêt une forme combative. Avec Péguy, par exemple, les mots, la phrase, leur frémissement, leur martèlement, leur poussée ne constituent pas seulement les instruments d'une pensée ou d'une représentation ; ils ont valeur d'arme dans un projet *politique* – adjectif compris ici en son acception la plus large : il s'agit, par le langage, de rendre les hommes à l'intelligence du mouvement qui les attache à leur époque, de les ouvrir à la communauté « organique » qu'ils forment avec leurs semblables. L'enjeu est ce « point de discernement » ou de « connaissement », comme dit Péguy, qui ne résulte pas seulement d'un savoir, mais d'une participation transcendante aux forces du Temps – jusqu'au prophétisme, parfois jusqu'au fanatisme. Dans ces conditions, lire ou écrire revient toujours à tenir le langage sur une sorte de qui-vive, de limite du souffle caractéristiques aussi bien, dans l'œuvre de Péguy, des longues coulées poétiques que des articles et des essais virulents. Si grande est la ferveur de celui qui *échauffe* le verbe, et le maintient en état de révolte : « J'avais une sourde révolte, sourde naturellement parce que je ne suis pas éloquent. Je ronchonnais, je marmonnais, je marmottais... » Les causes éteintes, il reste le passage d'un halètement auquel on reconnaît de loin, image singulière du métier des lettres, cette locomotive égarée hors de ses rails.

Hors d'elle-même est aussi la littérature selon Henri Michaux. Mais en un sens bien différent. Nul projet *politique*, ici, à moins qu'on considère comme politique la dénonciation du langage comme illusion majeure. Difficile, d'ailleurs, de situer cet « insobordonné » dans le paysage du siècle tant son œuvre bat en brèche les idées reçues – et ambiantes – sur les vertus du littéraire. Mais plus difficile encore de repérer chez lui un regard « théorique » sur cette activité que tout détourne de la gloire et de l'autosatisfaction : l'« Homme de lettres » (c'est le titre d'un poème de *La Nuit remue*, 1967) « c'est un grand sourd ». Michaux écrit dans le harassement, et il le dit :

> « *ah ! quel métier !*
> exercer dans les mots
> des mots courts des mots à longue articulation
> des mots qui finissent en pan, d'autres en one
> des phrases qui comportent des verbes
> ne pas oublier les verbes
> donner de la couleur aux verbes
> allez-y
> on s'amuse
> on se dorlote avec des rôts »

Le fond de cette exécration, c'est une lucidité aiguë portée sur le matériau linguistique, sur ces signes que Michaux ne cesse de constater arbitraires au plus haut degré, et donc dérisoires dans leur intention mimétique. Mais cet arbitraire, loin de conduire à une revendication triomphale, n'offre que le visage de l'obstination et du désespoir. « Je ne laisse pas un mot dans son sens *ni même dans sa forme.* Je l'attrape... et je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur... » Mais les mots seuls, dans leur incomplétude essentielle, ne sont pas en cause. C'est surtout ce qui les constitue comme *langue*, entendons *la langue des autres*, qui est inacceptable : Michaux reste foncièrement attaché au rêve d'une langue qui lui soit propre. Au nom de ce rêve, il mène avec acharnement l'une des réflexions les plus méticuleuses du langage sur lui-même qu'ait connues la littérature. *Réflexion* est-il le mot juste pour désigner cette entreprise qui, à la différence de beaucoup d'autres, ne tend pas à un au-delà, mais pour ainsi dire à un *en deçà* du langage, au lieu de ses sources (elles sont multiples), bref à son inconscient ? Or dans cette pérégrination en amont, Michaux rencontre l'informe du langage qui est, chez lui, la forme de la peinture. Et peut-être que le « commentaire » le plus éloquent sur sa pratique, *malgré tout*, de l'écriture, il faut le lire dans les « signes des dix mille façons d'être en équilibre dans ce monde mouvant » que présente le peuple d'encre noire sur fond blanc, dans *Mouvements* (1951-1967). Michaux peintre, ici, entrant, par bribes de parole, dans une

> « *écriture directe enfin pour le dévidement des formes*
> pour le soulagement, le désencombrement des images ».

« MANIFESTE » SURRÉALISTE

D'une tout autre nature est le concept de littérature tel que le donnent à penser les Surréalistes. Impossible, à vrai dire, d'en fixer les traits tant l'évolution du mouvement, la différence considérable des personnalités qui le composent, la complexité enfin du rapport que chacune d'elles entretient avec le langage interdisent les vues trop générales sur la question. Pour s'en tenir à la position du *Manifeste*, il faut rappeler que Breton assigne d'emblée au surréalisme une fonction dans l'ordre de l'*expression.* Exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée implique que la littérature entre pour une part dominante, mais non exclusive, dans le projet général du mouvement. Du mot *littérature* (c'est le nom de la revue que fondent Breton, Aragon et Soupault en 1919), les Surréalistes excluent d'ailleurs le sens d'un pouvoir lucide et rationnel sur le langage, plus encore celui des institutions qui en découleraient. Ils retiennent au contraire la valeur d'émancipation qu'il contient sous certaines conditions pratiques, précisément stipulées dans un texte fameux du premier *Manifeste* : « Faites-vous apporter de quoi écrire. [...] Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. » L'*écriture automatique* autorise ce sens ajouté au mot *littérature.* Le

langage incontrôlé, tel que l'illustrent par exemple *Les Champs magnétiques*, révèle une capacité créatrice insoupçonnée par le travail conscient. C'est donc le « littéraire », dans la mesure où il implique un tel contrôle, qui sombre corps et biens au profit d'une attitude et d'une pratique « non-littéraires » : « À vous qui écrivez, dit Breton, ces éléments vous sont aussi étrangers qu'à tout autre. » L'écrivain est la première victime de ce naufrage : les « Secrets de l'art magique surréaliste » ne cessent de le répéter, l'automatisme est à la portée de tous, et le statut de l'écrivain professionnel est désormais sans fondement. Certes, le *Manifeste* reconnaît des figures tutélaires ; mais Breton prend soin de préciser qu'elles n'ont d'autre titre à cette reconnaissance que certains aspects particuliers de leur rêve : « Mallarmé est surréaliste dans la confidence... Jarry est surréaliste dans l'absinthe... Nouveau est surréaliste dans le baiser... J'y insiste, ils ne sont pas toujours surréalistes... » En revanche, la poésie restera, pour Breton du moins, le domaine privilégié du surréalisme. Parce qu'elle expose le langage à toutes les turbulences possibles, qu'elle favorise en lui l'affleurement des forces inconscientes, la poésie sera le champ d'exploration de l'*image surréaliste* et du *hasard objectif* : « Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible [...] de titres et de fragments découpés dans les journaux. » Voilà donc la « littérature » à la fois destituée de ses prestiges traditionnels et élargie à la parole errante du monde moderne. Après Breton, et au-delà du surréalisme même, elle ne pourra plus éviter de s'entendre aussi en ce sens nouveau.

Un livre singulier publié par Aragon en 1928, le *Traité du style*, contribue plus qu'aucun autre à cette redéfinition. Polémique par la violence de son expression, il s'en prend d'abord aux *littérateurs* institutionnels (au premier rang desquels figure André Gide). « Noms de clowns qui me viennent à l'esprit : Julien Benda, Monsieur Thiers, Gœthe, Paul Fort, l'abbé Brémond, l'auteur de *Rien que la Terre*, Raymond Poincaré, Gyp, le Pasteur Soulié, André Maurois, Ronsard, Julien Benda tout spécialement. » Révoquant aussi bien des contemporains que des gloires passées, Aragon vise « toute cette graine de bronze » – entendons académisme et positions honorifiques... – par laquelle il redoute que soit un jour récupéré le surréalisme même. Aux adeptes du voyage, de la toxicomanie, de la religion et du suicide, il oppose un formel démenti : « Il n'y a de paradis d'aucune espèce ! » Contre de telles chimères, il prône la virulence de la poésie surréaliste : « Nous voulons entendre parler un langage de catapulte, à crouler les plafonds, à décorner les bœufs. La poésie est par essence orageuse, et chaque image doit produire un cataclysme. Il faut que ça brûle ! » Revendication qui ne va pas sans ambiguïté, d'ailleurs, lorsqu'on la rapproche de certaines professions de foi esthétiques : « Je sais quand une phrase est belle, et je sais ce qu'elle signifie. » C'est qu'Aragon construit son *terrorisme anti-littéraire* sur une idée du style à la fois strictement surréaliste et encore très mallarméenne : « J'appelle style l'accent que prend à l'occasion d'un homme donné le flot par lui répercuté de l'océan symbolique qui mine universellement la terre par métaphore. »

Vingt ans plus tard, un autre livre éclaire, prolonge et renouvelle la position du surréalisme devant la littérature. Il s'agit du *André Breton* de Julien Gracq. De sa situation d'exterritorialité par rapport au mouvement, Gracq tire le pouvoir de

décrire avec lucidité ce qui restait jusque-là trop mêlé aux polémiques et aux arrêts constitutifs de l'histoire surréaliste. Mais l'empathie qu'il montre avec l'œuvre et la figure de Breton lui donne la liberté, le dégagement nécessaires pour inventer une sorte de « morale » d'écrivain à laquelle il semble s'être lui-même toujours tenu. Parlant de l'autorité de Breton, il met l'accent sur la singularité du groupe humain qui autour de lui cristallisa beaucoup plus que des soucis littéraires : l'aspiration à « une manière radicale [de] faire place nette au bénéfice de "secrets pour changer la vie" ». Cette cristallisation, Gracq l'illustre plus qu'il ne l'explique par maintes images et métaphores empruntées aux domaines de l'électricité et du magnétisme. « Nul doute, ajoute-t-il, que Breton, en intitulant son premier ouvrage proprement surréaliste *Les champs magnétiques*, nous ait livré beaucoup plus qu'une conception purement contemplative du monde – une dominante imaginative, un schéma moteur inné, vital, qui intervient à chaque instant chez lui pour dynamiser les contacts, substituer au rapprochement l'attirance et au chaos apparent des impulsions le jeu de forces ordonnatrices invisibles. » Or le même courant qui, chez Breton, provoque les attractions de mots, gouverne aussi « répulsions et attractions électives » dans le jeu de la vie affective. C'est pourquoi le surréalisme, qui vilipende l'institution de la littérature et ne s'accommode guère de ses rituels, instaure en même temps une relation absolue avec les puissances « temporelles » du langage (les puissances du *mot*, faudrait-il dire plus justement), dans un projet qui n'est autre que l'aspiration rimbaldienne au renouvellement. Julien Gracq épouse l'élan de cette relation avec un frémissement trop nettement perceptible pour ne pas la reprendre implicitement à son compte. Lui qui n'œuvre guère en poésie, voici qu'il prône un usage furieux, *péremptoire, galvanisant* du verbe ; en somme, un élargissement à la littérature entière de ce « pouvoir de happement extraordinaire » qui caractérisait le verbe de Rimbaud aussi bien que celui de Breton. Pour être passé dans la prose, ce pouvoir ne perd rien de son efficacité. Car « cet abîme qui nous semble séparer la poésie de la prose ne mesure en définitive que l'énorme amplitude d'oscillation du mot, sans cesse balancé à travers l'ambiguïté infiniment trouble du langage entre ce qu'il *hante* et ce qu'il *est*, entre son aptitude à *servir* et son aspiration latente à *pouvoir* ». Nul doute que dans l'idée de la littérature qu'incarne l'œuvre exemplaire de Gracq, cette aspiration à accroître toujours le *pouvoir* du verbe ne tienne une place décisive.

Sans doute, du surréalisme, René Char a-t-il retenu lui aussi, et dans la même filiation rimbaldienne, ce *pouvoir de happement*. Il en fait l'argument moins d'une méditation sur sa propre poétique – comme telle, elle reste, là aussi, assez rare –, que d'une identification à la figure mouvante du « poète ». Car si Char parle bien de sa pratique, ce n'est pas pour la fixer en analyses et en explications. L'aphorisme, qu'il affectionne, et par lequel il éclaire fugitivement l'image du poète, n'a pas la vocation d'une devise : il « ne dispense pas un savoir sur une réalité poétique qui serait enfin objectivée, mais nomme l'instant d'une "reconnaissance" dans l'étonnement et la jubilation » (Jean-Claude Mathieu). C'est pourquoi il ne peut être ici question, à proprement parler, d'une théorie interne de la poésie. En tient lieu une expérience risquée et réitérée, à la fois de fusion et de dissociation, où le poète *devient* personnellement le poète (« Traverse avec le poème la pastorale des déserts.

[...] Courir sur ses talons, le prier, l'injurier. L'identifier comme étant l'expression de son génie... »), en même temps qu'il assiste à l'émergence du poème : « Le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient. » Opération à laquelle Char confère la dénomination de « partage formel ». Mais cette distance acquise métaphoriquement, on comprend bien qu'elle n'a d'autre visée, comme le montre Jean-Claude Mathieu, que de favoriser une sidération plus radicale. « La fascination du poéticien vient de ce qu'il est à son tour regardé par le monde du poème, par un autre qui est lui-même, le poème s'extrayant de contraires, qui se donnent à voir comme l'équivalent d'un regard. [...] C'est cette fascination même qui donne à la poétique quelque chance de n'être pas seulement un savoir sur le poème mais d'entrevoir une vérité, et à l'aphorisme de devenir aussi poésie. »

DÉSENCHANTEMENT, AVEC STYLE

Intime ou officielle, repliement égotiste ou porte-flambeau national, la « littérature » du XXe siècle est prise dans un étrange paradoxe : comme héritière des grandes glorifications du siècle précédent, elle continue d'être un enjeu prestigieux entre les hommes ; mais en même temps, revenue – surtout après 1945 – des grandes euphories humanistes (catholicisme, communisme, unanimisme, existentialisme...), elle tombe sous l'emprise d'une suspicion généralisée. On dirait que le désenchantement des après-guerres gagne aussi l'instrument de son récit : la littérature, en nommant la perte des repères universels, devient le lieu même d'une perdition. L'un des ressorts de sa fascination tient alors à ce pouvoir de *défasciner*, à la fois le monde et elle-même.

Voyez Céline. Voyez cette œuvre construite d'un bout à l'autre sur l'illusion de la véracité, de la sincérité émotionnelle, du lien rompu avec tout ce qui ressemble à de la « littérature » : elle est aussi de part en part fabriquée, concertée, concoctée, bref, *écrite* pour des lecteurs qu'elle trompe et qui la déjouent, comme toute *littérature.* Mais si peu que dure leur lecture fiévreuse ou irritée, ces derniers auront eu le temps de sentir vibrer près d'eux, en eux, la fameuse *petite musique.* De s'y laisser bercer, cependant que devant eux défilent l'écroulement du monde et le paysage des ruines modernes. Il y a un rapport organique, chez Céline, entre cette écriture qui se fait passer pour de la pure musique, et cette apocalypse (*Voyage au bout de la nuit,* 1932 ; *D'un château l'autre,* 1957) qui joue à l'autobiographie. La littérature célinienne se présente comme un tout dont il n'est pas permis de retrancher la part la plus embarrassante, aux yeux de l'histoire : les pamphlets racistes ; un tout dans lequel entrent le style et son autojustification, l'idéologie vociférée, la politique feignant de s'ignorer, et par-dessus tout, l'obsession de la persécution. Car Céline invente cette extension du littéraire au *paratexte* : le « commentaire » – interne et externe – de l'œuvre devient, avec lui, part intégrante de l'œuvre, et élément essentiel de sa compréhension. Et non seulement les préfaces, avertissements et autres interviews d'auteur, mais les événements eux-mêmes (la fuite à Sigmaringen, par exemple), les prises de position, les lettres, les aveux et les désaveux (« je déconne »). Il abolit très consciemment les frontières de l'esthétique et du politique.

Si bien que tous les débats engagés, depuis quelques années, autour de Céline reviennent à cette question : la littérature reste-t-elle ou non indemne de l'histoire ? Question inévitable au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui, l'œuvre de Céline nous force à entendre la « littérature » à travers cette question même ; elle place le texte dans un porte-à-faux qui violente le lecteur, et fait de cette sourde violence consentie l'opération transgressive de toute « morale », à laquelle se reconnaîtrait la jubilation littéraire.

S'il est un seul point commun entre Céline et Beckett, c'est le rôle central que joue la *voix*, chez l'un comme chez l'autre. Rôle sans doute symétriquement opposable ici et là. À la profération inlassable, vociférante ou geignarde, mais toujours autocentrée de l'un, répond, du côté de Beckett, une constante *écoute*. Car « la parole ne jaillit pas [chez lui] d'une source originelle, elle vient d'une attention » écrit Ludovic Janvier. D'où cette parenté, entre les deux, fondée sur le *retrait* de l'écrivain : à ceux qui avaient construit le concept de littérature sur la suprématie ordonnatrice des *lettres écrites* (des *litterae*), voici opposée une conception désenchantée qui fait sa place à la *phonè*, qui invente le style délité, desquamé de l'audition. Dès lors le mot même de *littérature* rend mal compte d'une expérience centrée sur l'écoute des variations les plus infimes dans le désir et le manque (*Human wishes* dit Beckett). Cette expérience tire sa réussite d'une nouvelle relation instaurée avec le corps, par celui qui la vit et la fait vivre. Comme plus tard chez Nathalie Sarraute ou chez Marguerite Duras, écrire signifie en effet : se tenir à l'écoute du sujet (du corps du sujet), et percevoir, à cette écoute, le chaos du monde. L'aventure passe chaque fois par une mise en question de la langue comme institution. Chez Beckett, c'est le trajet translinguistique qui défait la stéréotypie des échanges. Chez Duras, l'invention d'un idiolecte si singulier qu'on saura sans peine le parodier. Chez Sarraute, enfin, l'affleurement d'une *sous-conversation.* Toujours l'écriture tente de rendre ce qui la déborde : de fixer la fugacité émotionnelle d'un corps parlant. Ainsi la littérature des années 1950 renvoie-t-elle, à travers ses diversités, l'image d'un *soupçon* général pesant sur *l'ordre des lettres,* au profit d'une confiance de plus en plus grande accordée au phrasé et aux modulations de la voix.

De cette *ère du soupçon,* Nathalie Sarraute la première, sans doute, conçut la nouveauté qu'elle constituait face à la représentation traditionnelle de la littérature (*L'Ère du soupçon,* 1956). C'est autour de la question du roman – comme ce fut souvent le cas depuis un siècle – que se situent pour elle les enjeux du renouvellement. Rien là d'étonnant : car ce qui est en crise, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et plus largement depuis que Dostoïevski, Proust et Joyce ont infléchi son histoire, c'est moins le genre lui-même que ce qui en constituait le tissu : la « psychologie ». Or remettre en cause la teneur psychologique du roman, c'est faire droit à la condition de l'*homo absurdus,* « corps sans âme ballotté par des forces hostiles » et voué à une pure apparence. C'est mêler l'entreprise narrative à une cause plus vaste que celle du divertissement : lui assigner comme fonction la pensée, et la représentation à lui-même, de « l'homme moderne ». À cet effacement psychologique correspond, comme l'une de ses conséquences, la disparition du personnage, ce pilier du roman balzacien. « Aujourd'hui, remarque Nathalie Sarraute, un flot toujours grossissant nous inonde, d'œuvres littéraires qui prétendent

encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien [...] a usurpé le rôle du héros principal. » Conformément à ces attendus, les œuvres romanesques de Nathalie Sarraute se détourneront du discours psychologique traditionnel et donc de son porte-parole le plus omniprésent. Elles se présenteront bien comme les mises en scène d'un *je anonyme* ; mais une mise en scène qui reporte l'éclairage sur des ébauches de sentiments, des états naissants de la pensée que l'auteur nomme elle-même *tropismes*. Alors que le personnage de jadis se trouvait tout entier exposé dans la figure des lieux qu'il habitait, alors que l'appui naturel de l'analyse psychologique résidait dans l'art de la description, les romans de Sarraute, eux, accorderont une large place à la conversation ; mais là encore, il s'agit d'un échange particulier, qui fait place aux mouvements intérieurs : « Ces longues phrases guindées, à la fois rigides et sinueuses, ne rappellent aucune conversation entendue. Et pourtant, si elles paraissent étranges, elles ne donnent jamais une impression de fausseté ou de gratuité. C'est qu'elles se situent non dans un lieu imaginaire [...] mais quelque part sur cette limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation. » Ces positions théoriques, et la réponse qu'y apportent les œuvres de la romancière contribuent à faire d'elle la pionnière d'un renouvellement concerté du genre.

Peu après la parution de *L'Ère du soupçon*, Alain Robbe-Grillet plaide à son tour *Pour un nouveau roman* (1963). Le livre en question se présente explicitement comme la réflexion théorique suscitée, elle aussi, par une œuvre romanesque abondamment fustigée par la critique. Et d'abord, comme la revendication d'une prise de conscience des procédés créateurs, affichée par l'écrivain : « ... il semble, dit-il, que l'on s'achemine de plus en plus vers une époque de la fiction où les problèmes de l'écriture seront envisagés lucidement par le romancier. » Sur bien des points, les développements de Robbe-Grillet rejoignent ceux de Nathalie Sarraute. Quelques *accents théoriques* seuls les distinguent. Ici comme là, une même dénonciation de la « profondeur » dans l'image reflétée de l'homme. À la notion de nature fait place celle de « condition » ; à l'essentialisme est préférée la *surface* des choses qui ne préfigure plus un « au-delà » métaphysique. Ici comme là, encore, est mise à mal la toute-puissance du personnage, justifiée par une situation nouvelle de l'homme dans le monde (« nouveau roman, homme nouveau », dit le titre d'un chapitre) : « Le culte exclusif de "l'humain" a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. » De même sont révoqués en doute l'histoire, l'engagement de l'auteur, la distinction de la forme et du contenu. Mais là où Robbe-Grillet est vraiment lui-même, là où en même temps il s'inscrit résolument dans l'histoire du roman moderne, c'est à propos de la relation aux objets et de sa prise en compte par le récit dans la description. Sartre avait, sur cette question, avancé la fameuse racine de marronnier de *La Nausée* : une de ces « choses » qui se font, jusqu'à l'écœurement, « l'abjecte confidence de leur existence ». Robbe-Grillet réinterprète, dans un sens d'ailleurs tendancieux, la malédiction du monde terrestre sartrien comme un retour, par des voies obliques, au tragique de la condition humaine. Uniquement préoccupé de lui-même, le Roquentin de *La Nausée* confirmerait au fond une impossibilité congénitale à sortir du regard anthropomorphique

sur ce qui nous entoure. Le même constat général émanerait encore du *Parti pris des choses* de Francis Ponge que Sartre, ce n'est pas un hasard, avait en effet salué dès 1945 dans un article de *Situations.* Car pour Robbe-Grillet, et malgré les apparences, Ponge ne cesse de pratiquer sur les choses « l'anthropomorphisme le plus ouvertement psychologique ». À ces ultimes soubresauts de l'*humanisme,* le romancier oppose une poétique du regard. Non plus la visée projective qui me fait voir dans l'encrier, par exemple, ou dans le galet, ce que j'y apporte de moi-même ; mais une mesure exacte des distances qui demeurent infranchissables entre l'objet et moi. « Cela revient à établir que les choses sont là et qu'elles ne sont rien d'autre que des choses, chacune limitée à soi. » La différence est-elle en réalité si grande de ce regard géométrique au « parti pris » pongien ? Observons seulement que l'un participe d'un projet narratif, l'autre non. Ou plutôt, que s'il y a récit encore, chez Ponge, c'est bien celui que nous offre *la chose même.* Après tout, il n'est pas sûr que le mille-pattes écrasé sur le mur, dans *La Jalousie* (1957), ou la matière parfaite de la gomme, dans *Les Gommes* (1953), puissent rester tout à fait étrangers, pour le lecteur, à la lumière projetée sur eux par les échantillons d'humanité que présente le roman...

Ce qui en revanche distingue de celle de Robbe-Grillet la littérature descriptive chez Ponge, c'est sa radicale *aphonie.* Plutôt *littréature,* disait plaisamment Georges Perros, marquant ainsi l'enracinement d'une écriture dans le tuf lexical, dans la matière silencieuse et inépuisable du dictionnaire. Jamais le concept de littérature n'aura été aussi complètement adéquat à celui de *poétique* que chez cet artisan du langage, ce fabricant d'objets de langue clairs et nets, étrangers à tout lyrisme (et en cela, fruits d'un désenchantement, eux aussi) mais menuisés comme les dessins qu'il admire lui-même dans l'atelier de Braque. À l'instar de ce dernier, en effet, Ponge se fixe pour mission de *prendre le monde en réparation.* Ce qu'il trouve à réparer, c'est le lien rompu du langage avec les choses, c'est la continuité cratylienne de la parole à ce qu'elle désigne. Toute l'ingéniosité du mécanicien-poète consistera dès lors à forger des machines à renouer ce lien. Cette fabrication constitue au sens propre une *poétique.* C'est dans les trois volumes du *Grand recueil* (*Lyres, Méthodes* et *Pièces,* 1961) qu'en regard de certaines de ses productions, et sous leur lumière (voyez « Le Soleil placé en abîme »), il délimite le territoire de cette poétique personnelle. Les notes de « My creative method », en particulier, datées de 1947-1948, reviennent sur *Le Parti pris des choses* (1942) pour tenter d'en méditer l'exemple, les fondements et les enjeux. Ponge y retrouve bien en effet la question cratylienne de l'articulation du mot et de la chose. Mais il s'agit moins pour lui de renouer la chose à sa nomination première et mimétique que de retrouver dans la langue des strates de sens qui créent l'illusion analogique d'une consistance équivalente à l'opacité du monde. Résumant ses « deux mécanismes personnels », il écrit : « Le premier consiste à placer l'objet choisi [...] au centre du monde ; c'est-à-dire au centre de mes "préoccupations"... Dire que ce n'est pas tellement l'objet [...] que l'idée de l'objet, y compris le mot qui le désigne. Il s'agit de l'objet comme notion. Il s'agit de l'objet dans la langue française, dans l'esprit français (vraiment article de dictionnaire français. » Le dictionnaire, bien sûr, mais aussi l'étymologie offrent en ce sens les outils les plus précieux pour mettre en relation, dans l'épais-

seur d'un même mot, des états extrêmement divers du signifié. La littérature elle-même, enfin, comme histoire des œuvres, présente une sorte de matière fertile (ainsi du texte malherbien) sur (ou contre) laquelle vient croître la prose de Ponge.

Cette expérience fascina la critique des années 1970 : au fur et à mesure qu'ils naissent, les livres de Ponge produisent leur propre commentaire. Ou plus exactement, le lecteur est invité à parcourir d'un même mouvement le texte et ses avant-textes inlassablement repris. Ainsi pour *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1977) qui tend à donner à l'atelier une importance presque plus grande qu'à la pièce achevée. Il y a à méditer sur cette « opération portes ouvertes » qui, autant qu'elle démystifie la position de l'écrivain, tend à associer la littérature à une modulation joyeuse de notre *être-là*, à une merveille claire et distincte de notre « *ici haut* » comme dit Ponge.

LITTÉRATURE MODE D'EMPLOI

C'est à la mouvance du surréalisme qu'on doit rattacher encore la naissance d'un regard sur la littérature qui, faisant fi de tout idéalisme, de toute ambition à la « vérité », privilégie au contraire la contrainte hasardeuse. Raymond Roussel (« surréaliste dans l'anecdote » disait le *Manifeste* de Breton) fut en effet le premier représentant de cette sorte d'entreprise textuelle qui consiste à déconnecter délibérément l'écriture des grandes gouvernes subjectives (émotionnelles, imaginaires, rationnelles, idéologiques...) pour la fonder sur le seul travail des mots. Dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), il décrit sa méthode : « Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple billard et pillard. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. » Ainsi trouvées les deux phrases (les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard et les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard), « il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux ». La recherche se solde par un conte profus où les anecdotes enchaînent des aventures picaresques, dont l'auteur assure qu'elles ne doivent rien à ses nombreux voyages. Pourtant, la révélation du secret, si réjouissante qu'elle soit, n'en reste pas moins décevante : Roussel s'en tient aux faits que lui restitue sa mémoire plusieurs années après dans un « récit autobiographique hâtif, modeste et méticuleux ». Il ne se confie qu'à propos de ses œuvres les plus anciennes. Il reste évasif quant au détail de la conduite des textes. Il ne dit rien du sens général de l'entreprise. Surtout, il laisse planer un doute sur la portée du secret dont, à l'évidence, il ne livre qu'une partie. Et ça n'est pas le moindre paradoxe de cette œuvre singulière que la réflexion dubitative à laquelle nous induit son auteur. On doit à Michel Foucault d'avoir pris, dans son *Raymond Roussel* (1963), la mesure exacte de cette « machinerie » : « Le langage de Roussel, selon lui, [...] n'est pas bâti sur la certitude qu'il y a un secret, un seul, et sagement silencieux ; il scintille d'une incertitude rayonnante qui est toute de surface et qui recouvre une sorte de blanc central. »

Proche un temps du surréalisme, et de Breton en particulier, avec lequel il rompt en 1929, Raymond Queneau n'est pas étranger, lui non plus, au goût pour la « machinerie ». Lorsqu'il entre, en 1961, dans l'Oulipo que vient de créer François Le Lionnais, il apporte au groupe son immense culture, son goût du jeu avec les mots et son sens des combinatoires. Mais il a déjà avoué quelle sorte de fibres le relient à la langue française, et quelle ambition il a pour elle : ces remarques figurent dans un recueil d'articles publié d'abord en 1950, *Bâtons, chiffres et lettres*, où Queneau commente, en termes souvent savoureux, l'attention qu'il porte au langage parlé dont il a pu lire l'analyse dans les travaux de Joseph Vendryes. « Il y a deux langues distinctes : l'une qui est le français qui, vers le XV[e] siècle, a remplacé le "francien" [...], l'autre, que l'on pourrait appeler le néo-français, qui n'existe pas encore et qui ne demande qu'à naître. Il est en gestation. Sa naissance n'est pas facile. » De fait, fidèles à cet intérêt pour les formules orales et les orthographes aventureuses, ses romans se présentent comme des festivals néologiques et des proliférations d'inventions syntaxiques teintés, la plupart du temps, d'humour parodique, et émaillés de ce que Jean-Pierre Martin a nommé joliment des « clins d'ouïe ». On comprend qu'au sein de l'Oulipo, Queneau ait trouvé un écho fructueux à ses recherches sur la langue. Il s'en explique d'ailleurs indirectement par un article publié dans la dernière édition (1965) de *Bâtons, chiffres et lettres*, « Littérature potentielle » où il détaille les formes poétiques qui intéressent plus spécialement l'Ouvroir de Littérature Potentielle.

Georges Perec rejoindra lui aussi l'Oulipo, en 1966. Jusque-là, son œuvre l'avait désigné, avec *Les Choses* (1965) en particulier, comme un « romancier sociologue », ou le tenant d'un nouveau réalisme. Pourtant, en index à *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966), il fournissait déjà la liste des figures de rhétorique qui avaient engendré le texte. On pouvait lire, dans cet appendice insolite à un ouvrage d'apparence plutôt politique, le témoignage d'un goût de son auteur pour la règle et la contrainte, qui s'illustrera magistralement, trois ans plus tard, dans *La Disparition*, roman entièrement écrit sans la lettre *E*. Ce tour de force, dont le récit thématise la contrainte même (il nous plonge dans un monde où un signe absent ne peut être nommé sous peine de mort) reprend le vieux procédé du *lipogramme*, « ouvrage dans lequel, selon Littré, on affecte de ne pas faire entrer une lettre particulière de l'alphabet » – définition que rappelle l'« Histoire du lipogramme » signée par Perec lui-même, dans un ouvrage collectif de l'Oulipo, *La Littérature potentielle* (1973). Tout aussi contrainte sera l'écriture de *La Vie mode d'emploi* (1978), dont le *Cahier des charges*, publié en 1993, révèle les multiples programmes : plan en échiquier d'un immeuble parisien, principes de déplacement à l'intérieur de l'espace, répartition des éléments du répertoire selon le « bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 » ; enfin des listes d'objets, de couleurs, d'événements... « Au départ, dit Perec, j'avais 420 éléments, distribués par groupes de dix : des noms de couleurs, des nombres de personnages par pièces, des événements...

« Tout ça me fournissait une sorte d'armature [...]. J'avais pour ainsi dire, un cahier des charges : dans chaque chapitre devaient rentrer certains des éléments. Ça c'était ma cuisine, un échafaudage que j'ai mis près de deux ans à monter... » Mais la règle, ici, n'est pas seulement instaurée pour elle-même : elle a également

une portée illustrative. Car « *La Vie mode d'emploi* donne des conceptions théoriques de son temps une version esthétiquement ironique. Construction "hyperstructurale" qui semble redoubler les perspectives "structuralistes" des années 1960, exercice emballé, parfaitement réglé et tout à fait libre, des jeux sur le signifiant, promotion de l'inventivité propre à l'écriture conçue comme "production", ce "roman" actualise en une œuvre-monde les traits formels de son époque » (« Une machine à raconter des histoires », préface au « Cahier des charges » de *La Vie mode d'emploi*).

La machine littéraire animée par Jacques Roubaud appartient à la même famille : membre, lui aussi, de l'Oulipo, il appuie sa pratique de la littérature, et précisément son activité de « compositeur de poésie », sur sa culture mathématique. C'est au point que le « Projet de poésie », mené de façon concertée depuis une décision prise au début des années 1960, se voulut, au départ, une transposition de la théorie des ensembles de Bourbaki – ce dont témoignait en 1967 la publication de *Signe d'appartenance.* En vérité, la réflexion sur la littérature est inhérente à l'œuvre de Roubaud dont tout l'objet paraît être en somme une interrogation constante sur la possibilité même de toute littérature, sur ses chances et sur ses modalités. Œuvre infiniment repoussée par son propre questionnement, qui ne cesse de ne pas advenir, laissant seulement place à un gigantesque commentaire de cette absente de tout livre que l'auteur mène avec une minutie souvent maniaque, une rationalité exacerbée jusqu'au seuil de l'irrationnel (voyez le goût pour la valeur numérologique des nombres...) et un humour subtil qui remet constamment à sa place (suprême et dérisoire à la fois) toute tentative engagée en direction de la langue. Tel est le sens de l'entreprise « autobiographique », « récit avec incises et bifurcations » entamé en 1989 sous un titre général : *Le Grand incendie de Londres,* et qui promet six « *branches* » composées chacune de 196 moments numérotés. Il fallait, pour *tenir* la forme arborescente de cette prose et de cette poésie voisines, l'ancrage de grands modèles formels que l'Oulipo ne suffisait pas à offrir (mais auxquels il aspirait aussi secrètement). Roubaud les trouve dans la poésie japonaise, mais surtout dans la *canso* des troubadours (*La Fleur inverse,* 1994) et la bibliothèque universelle du sonnet (*Soleil du soleil,* 1990). C'est dire qu'il reconnaît avant tout dans la poésie une « mémoire de la langue » (*Poésie, etcetera : ménage,* 1995), et peut-être même le fondement de notre rapport au temps : apprendre les poèmes, se les réciter par la voix « aurale », c'est les faire exister dans le présent, les écrire aussi d'une certaine façon, et les projeter vers le futur. Lecteur inépuisable (assidu à la Bibliothèque nationale, place n° 28), « *homo lisens* » comme il le dit, et amateur d'anthologies, Roubaud n'élabore pas une théorie de la littérature ; il *vit* dans la lumière du grand incendie des poèmes que sa mémoire semble lui restituer en permanence. Ses livres sont des reflets tantôt flamboyants et tantôt ruinés de cet événement qu'une singularité définitive situe hors du temps.

L'INCONSCIENT THÉORIQUE

Dans un texte placé en exergue à *Sueur de sang* (1935), « Inconscient, spiritualité et catastrophe », Pierre Jean Jouve annonce conjointement la profession de foi

d'une nouvelle poésie et les dangers qui planent sur la civilisation (ce texte date de mars 1933) : « Par le mode de sensibilité qui procède de la phrase au vers et du mot utilitaire au mot magique, la recherche de la forme adéquate devient inséparable de la recherche du fond. Que la Poésie s'avance donc "dans l'absurde" comme ils disent ! » Cette injonction, qui sonne comme un acquiescement distant au surréalisme, enveloppe en réalité l'essentiel du regard porté par Jouve sur son activité d'écrivain – poète aussi bien que romancier. *En miroir* (1954) assigne à de larges perspectives personnelles et historiques cette découverte capitale – et dans l'histoire des lettres au XXᵉ siècle, passablement visionnaire – qui révéla à Jouve, au cœur de l'activité poétique, un travail de l'inconscient. Imbu du texte freudien, il le réinterprète dans le sens d'une anthropologie, d'une ontologie et d'une métaphysique. « Nous sommes, comme le dit Freud, des masses d'inconscient légèrement élucidées à la surface par la lumière du soleil ; et ceci, les poètes l'ont dit avant Freud : Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, enfin Baudelaire. Dans son expérience actuelle, la poésie est en présence de multiples condensations à travers quoi elle arrive à toucher au *symbole* – non plus contrôlé par l'intellect, mais surgi, redoutable et réel. » Mais cette connaissance « de milliers de mondes à l'intérieur du monde de l'homme » est aussi, chez Jouve, le fondement d'une poétique, pour laquelle écrire consiste à la fois à poursuivre toujours plus avant l'élucidation, et sans contradiction, à avancer toujours plus loin dans l'intrication initiale de « l'impulsion de l'éros et de l'impulsion de la mort ». « Incalculable accroissement du tragique que nous donne la métapsychologie, et d'abord la connaissance d'un œil qui est dirigé vers notre secret, de notre œil même. » De fait, écrire est-ce bien pour lui accroître le tragique et accroître la connaissance à la fois. Ce que montre en grandeur nature le diptyque consacré à l'« aventure de Catherine Crachat », *Hécate* et *Vagadu* (l'un et l'autre datés de 1963). Exemple unique d'un héros de roman (ici, Catherine Crachat) qui livre, dans un texte parallèle au récit, mais d'une manière si dramatique, si progressive qu'elle en devient elle-même romanesque, sa propre psychanalyse. Non pas reprise « théorique » d'un « cas » à la fois psychique et littéraire ; mais bien remontée, mise au jour active d'une « substance onirique » qui vient éclairer, obliquement, mais très consciemment pour Jouve, la pratique du romancier. Car comme il le dit lui-même, « illustrer la lutte de l'être, son effort au sein de sa propre obscurité », voilà « qui constitue parfaitement bien le but d'un roman, selon la définition classique du roman ». Si bien que les pages d'*En miroir* consacrées à cette singulière expérience se lisent comme les élucidations d'une élucidation, donnant l'idée d'une multiplicité de foyers réfléchis les uns par les autres à l'horizon desquels, finalement, se dresse, plus terrifiant encore, le mystère d'écrire.

L'influence de la psychanalyse est également sensible dans l'œuvre autobiographique de Michel Leiris, et en particulier dans cette grande réparation moderne du genre qu'est *L'Âge d'homme* (1939). En une préface flamboyante (écrite en 1945-1946), l'écrivain identifie la littérature à l'art de la tauromachie (« De la littérature considérée comme une tauromachie »), et tente d'introduire, comme il le dit, « ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire » : entendons que pour lui, l'acte d'écrire et de faire œuvre n'est pas séparable d'un risque, qu'il est, au plein sens que le mot prend face à la menace de mort qu'affronte

le torero, un *acte.* Quels peuvent être la signification et le contenu de cet acte ? « L'activité littéraire [...] ne peut avoir d'autre justification que de mettre en lumière certaines choses pour soi en même temps qu'on les rend communicables à autrui. » Or dans cette mise en lumière, la psychanalyse devait jouer un rôle non seulement d'indicateur, mais aussi de moteur. Averti par sa propre pratique de l'analyse, Leiris retraverse les événements qui ont décidé de son destin, et les interprètes comme des symptômes, ou des éléments de rêve, sous l'éclairage qu'y projettent de grandes figures mythologiques : Don Juan, Carmen, Holopherne ou Narcisse. En vérité, cette entreprise de connaissance de soi, cette « psychanalyse interminable », sera reprise dans la monumentale tétralogie intitulée *La Règle du jeu* (1948-1976), dont un premier volume, *Biffures,* déploie et radicalise la tendance aux réseaux d'association psychique et langagière ; en quoi la conception leirisienne de la littérature dit bien ce qu'elle doit à la fois au surréalisme et à Freud.

La tentative menée par André Frénaud, dans les *Gloses à la Sorcière* (1995), relève d'une proche ambition. Mais ici, c'est l'œuvre, et même *une* œuvre qui fera l'objet de l'interrogation psychique la plus assidue. Les quinze « mouvements » du vaste poème intitulé *La Sorcière de Rome* (1973) s'étaient écrits comme si eussent surgi, presque à l'insu de leur auteur, de plus ou moins vastes « massifs verbaux ». C'est ce jaillissement qui lui restait problématique ; c'est lui qu'il tente d'éclairer dans les *Gloses,* un ensemble de notes publiées après sa mort et qui commentent pas à pas chacun des mouvements de l'ensemble. Pas question, bien entendu, de faire lumière sur tous les détails de cette vaste machine ; mais ce sont les outils utilisés par le poète qui retiennent l'attention : ceux-là même que lui fournit l'analyse dans laquelle il se trouve engagé par ailleurs – par ailleurs ? « Il me semble que c'est le poème lui-même qui implique, comme son “double d'ombre”, ces gloses autocritiques et qui me conseille de les écrire ! » Là encore, une certaine idée de l'écriture se fait jour, qu'une note subreptice des *Gloses* vient formuler : « Dans sa façon d'opérer, le poète pratique comme font les sociétés, quand elles composent des mythologies pour se figurer et tâcher de résoudre les conflits qui font le drame de l'homme. Comme elles, il manœuvre avec toutes ces façons de procéder irrationnelles : identification et confusion, déplacement, conversion, fixation subjective, valorisation arbitraire, absolutisation du contingent, etc. Ce n'est pas à un contenu intelligible qu'il s'intéresse. C'est à un frémissement de l'être, qu'il éprouve dans sa parole. »

QUATRE REMARQUES

Cette perspective cavalière inspire au moins quatre remarques. La première concerne le statut incernable du concept de littérature. Les écrivains évoqués ici n'en parlent guère directement ; lorsqu'ils décrivent leur pratique, ils lui préfèrent les spécifications génériques (poésie, roman...) ou rhétoriques. Le souci de la « littérature » resterait donc une préoccupation a-postériorique, peut-être une qualification dont seul le lecteur détiendrait le pouvoir dans la mesure où s'y attache un jugement de valeur.

En un deuxième sens, la « littérature » comme plan de la succession temporelle des œuvres reste l'horizon constant sur lequel se pensent les productions du XXe siècle. Leur rapport de plus en plus pressant et problématique à l'histoire de la cité se double d'une relation privilégiée, par rupture ou par continuité, avec d'autres textes antécédents, comme en témoigne l'hommage de Julien Gracq à André Breton. La question du littéraire est donc aussi immanquablement celle de l'inscription dans une continuité des œuvres, et de la figure de cette inscription.

Le troisième constat concerne le désenchantement du concept de littérature, dont tout le siècle offre le spectacle. Aux transcendances héritées des siècles précédents, le nôtre en ajoute d'autres encore – tant il s'avère qu'une des fonctions principales auxquelles répondent les textes consiste en cette « mythographie » du littéraire. Mais avec autant d'ardeur, les mêmes imaginaires sombrent sans laisser de souvenir que celui d'un moment, et de trace autre qu'archéologique. Le surréalisme s'est-il ainsi jamais remis de sa désillusion quant aux pouvoirs de l'écriture automatique ?

Une ultime remarque, enfin, pour constater l'incessant débordement du concept de littérature vers d'autres territoires contigus. Une perspective anthropologique seule pourrait rendre compréhensibles ces empiétements du côté de la linguistique, de l'inconscient, de la philosophie, des mathématiques, même, où la littérature semble soit perdre les contours impériaux que s'étaient acquis les « belles lettres » d'autrefois, soit, au contraire, gagner en profondeur et en amplitude dans l'expérience des hommes de ce temps.

BIBLIOGRAPHIE

ARAGON L., *Traité du style* (1928), Paris, Gallimard « L'Imaginaire », 1980.
BRETON A., *Manifeste du surréalisme,* (1924), in *Œuvres complètes,* t. 1, Paris, Gallimard « Pléiade », 1988.
CLAUDEL P., *Art poétique* (1907), Paris, Gallimard « Pléiade », 1967.
GRACQ J., *André Breton,* Paris, Librairie José Corti, 1972.
LEIRIS M., *L'Âge d'homme,* Paris, Gallimard, 1939.
PONGE F., *Le Grand recueil,* 3 t., Paris, Gallimard, 1961.
PROUST M., *Contre Sainte-Beuve* (1909), Paris, Gallimard, 1954.
QUIGNARD P., *Une gêne technique à l'égard des fragments,* Fontfroide, Éditions Fata Morgana, 1986.
ROBBE-GRILLET A., *Pour un nouveau roman,* Paris, Minuit, 1963.
ROUSSEL R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres,* (1935), Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1963.
SARRAUTE N., *L'Ère du soupçon,* (1956), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.
VALÉRY P., *Tel Quel,* Paris, Gallimard, 1941-1943.

3.

Présences

Qu'est-ce qu'un écrivain ?

Patrick BERTHIER

Si l'on prend le mot dans son sens étymologique de « responsable », de garant de l'authenticité ou de l'unicité d'un texte, l'idée d'auteur est plus qu'ancienne : les premiers Pères de l'Église, et notamment, comme le rappelle Nicole Jacques-Lefèvre (Présentation d'*Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, Saint-Étienne, 2001), saint Jérôme, se fiaient à la notion d'auteur comme personne au nom d'une logique biographique simple, qui les menait à considérer comme interpolé tout élément ou événement intervenu après sa mort. Cette loi pragmatique n'est pas à mépriser, car elle reste précieuse lorsque l'on cherche à identifier le ou les auteurs d'un texte anonyme : pour le XIXe siècle, pièces de théâtre en collaboration sous pseudonymes, articles de journaux non signés... Mais elle ne constitue plus qu'un aspect de la notion complexe d'« écrivain », plus affective à certains égards, peut-être, plus « moderne » aussi que celle d'auteur, et dont, pour ce qui concerne le XIXe siècle, d'importants essais ont décrit le « sacre » puis le « désenchantement ».

La signification étymologique du mot « auteur » *(auctor)*, évoquée en commençant, ne se limite pas à la notion de garantie, mais, comme le rappelle José-Luis Diaz (« La notion d'auteur, 1750-1850 », même volume), renvoie aussi à celle d'une production autonome, d'une création : c'est bien le sens du mot auquel nous pensons, en effet, si nous parlons de « l'auteur des *Fleurs du mal* ». Toutefois c'est dès l'époque classique, Alain Viala l'a bien montré (*Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985), que l'appellation d'« écrivain » prend la vedette, devient valorisante, désigne l'artiste capable de plaire aux gens de goût. L'article de l'*Encyclopédie* consacré au mot « écrivain » (1755) montre que ce terme concerne l'univers des « belles lettres », alors que l'« auteur » peut écrire dans tous les domaines ; pour bien des écrivains du XVIIIe siècle, ce second mot est même aisément péjoratif, et quelque peu synonyme de faiseur et de parasite tout à la fois. Toutefois, en cette même seconde moitié du XVIIIe siècle, le terme « écrivain » à son tour se retrouve accompagné de qualificatifs tels que « frivole » (Sébastien Mercier, cité par J.-L. Diaz, *loc. cit.*), par opposition au « philosophe », à l'« homme de lettres » ou même (le mot apparaît alors) au « génie ». Fluctuation gênante de ce vocabulaire – ou qui montre, à tout le moins, qu'il faut réfléchir à la notion d'« écrivain », au XIXe siècle, sans accorder une importance trop rigide à l'emploi des mots. Nous avons coutume d'appeler

« littérateurs » les auteurs que nous jugeons secondaires ou médiocres dans une époque donnée, mais ce mot n'a pas toujours été infamant, puisque Senancour se l'applique à lui-même dans ses « Conseils d'un sage littérateur à un jeune auteur » (article du *Mercure*, 1811). Même chose pour les « gens de lettres », qui ont toujours leur Société, fondée en 1839 sur la base d'une appellation flatteuse, plus tard volontiers ridiculisée. Enfin au XIXe siècle, les écrivains se désignent eux-mêmes ou sont désignés comme « hommes de lettres » sur les actes par l'établissement desquels ils sont concernés à un titre ou à un autre (passeport, actes d'état civil), et cela sans aucune valeur discriminatoire : Balzac en voyage n'est alors ni plus ni moins « homme de lettres », pour la police du tsar, que ne pouvait l'être à la même époque un sous-chef de bureau versificateur, venu signer l'acte de baptême du fils de l'épicier son voisin.

Ces quelques remarques rappellent la malléabilité de tout vocabulaire de désignation. À l'époque romantique, deux termes sont au sommet : le « génie », le « poète », et un Victor Hugo ne les renie ni l'un ni l'autre ; mais Balzac, puisque nous le citions, ne les utilise que peu, souvent par dérision (à l'égard de ses personnages vaniteux, par exemple), et ne veut pour lui-même que d'un mot, le seul qui le définisse à ses propres yeux : « historien » ; ce qui ne l'empêche pas de recourir à la notion d'« auteur », lorsque ce n'est pas le processus créatif qui est en jeu, mais les injustices et l'arbitraire de sa commercialisation sans les droits qu'elle devrait entraîner, et pour lesquels on sait que l'auteur de *La Comédie humaine* milita avec ardeur. La notion d'« écrivain » au XIXe siècle se révèle donc particulièrement délicate à cerner, car chaque grand nom se perçoit lui-même de façon spécifique : Lamartine, dans la réédition de 1849 de ses *Méditations* de 1820, s'enorgueillit de l'anonymat sous lequel elles avaient paru, et qui avait permis à la pure voix de la poésie d'atteindre son public sans entrave ni altération ; ce n'est évidemment pas du même œil que Balzac considère le même anonymat sous lequel avait été publiée la *Physiologie du mariage* (1829) ou, pis encore, le pseudonymat de ses « cochonneries littéraires » de jeunesse (le mot est de lui-même) – ces *Premiers Romans* enfin réhabilités malgré lui (éd. A. Lorant, « Bouquins », 1999), et dans lesquels sa stratégie future d'« auteur » ou, si l'on préfère, de créateur, se dessine déjà pleinement.

Au-delà de ces questions de terminologie, qui ne sont nullement négligeables, le statut de l'écrivain au XIXe siècle a connu une évolution multiforme, qu'il s'agit aussi de décrire. Le rôle des groupes et des écoles apparaît, tout au long du siècle, prépondérant, quelque forte qu'ait pu être l'indépendance farouchement cultivée par quelques grands solitaires (le nom de Chateaubriand s'impose ici, mais peut-être pas lui seul). Toutefois, au fil des décennies, l'appartenance à un groupe (ou la dissidence par rapport à lui) n'est pas vécue exactement de la même manière ; l'idéologue ou le fidèle de Coppet des années 1800 ne vit pas dans son groupe comme le jeune romantique attaché à son « prophète », qui lui-même n'est pas tout à fait l'artiste fin de siècle, être de cafés, de cercles, de chapelles (quand il n'est pas au contraire farouchement seul). Au sein du groupe, en marge de lui ou contre lui, ou encore orgueilleusement isolé, l'écrivain prend position, se définit, se donne à voir selon des modalités qui évoluent.

LE TEMPS DES IDÉES

L'importance et la vigilance de la censure consulaire, puis impériale ont rapidement déterminé, c'est-à-dire limité, le champ d'affirmation possible de la « fonction » d'écrivain, puisque la « gent de lettres », comme on a dit de façon moqueuse, fut jugée inutile voire gênante dès que son comportement n'était pas l'expression d'une fidélité politique. Oui au Chateaubriand de *Génie du christianisme*, parce qu'il peut se justifier au nom de la régénérescence religieuse, jugée opportune. Non au Chateaubriand des fossés de Vincennes, qui ose contester, au nom de la justice, l'assassinat du duc d'Enghien, et que voilà dès lors nié dans sa fonction d'artiste – nié par le pouvoir, s'entend : lui-même géra assez bien cette exclusion pour ce qui est de la constitution de son personnage en emblème de la liberté hautaine d'exprimer le bien.

Cette emprise du pouvoir sur l'expression intellectuelle eut pour effet de « produire » deux types tranchés de postures d'écrivains. D'un côté, de forts destins individuels d'opposants, dont Chateaubriand est le modèle, mais qui trouvent en Mme de Staël une variante tout aussi énergique. Que l'un et l'autre soient devenus hostiles parce qu'ils avaient été déçus dans leurs espoirs est avéré ; être l'écrivain d'un tel maître n'eût déplu ni à l'un, ni à l'autre. Mais pas à certaines compromissions et/ou humiliations près : plutôt l'écart, volontaire ou subi, voire l'exil pour la fille de Necker. Ce qui nous intéresse ici, nous qui cherchons comment se positionne et se définit l'écrivain aux diverses époques du XIXe siècle, c'est la divergence des parcours de ces deux « boudeurs » : Chateaubriand resta vraiment solitaire, du point de vue de la littérature. Les rares amis proches auxquels il demeura fidèle, comme Fontanes, ne peuvent guère être considérés comme formant avec lui une « école », même si Sainte-Beuve tint, dans le titre d'un de ses plus célèbres livres, à désigner Chateaubriand comme le chef d'un « groupe littéraire ». Cet effet et cette posture de guide, d'inspirateur, de parrain protecteur, sont davantage vrais après l'Empire, voire après 1830, et la retraite définitive de l'« inutile Cassandre », lorsque le vieil écrivain accorde son parrainage à tel jeune poète (surtout breton, comme Édouard Turquety le catholique), à telle jeune revue (surtout chrétienne, comme la *Revue européenne* prenant en 1831 le relais du *Correspondant*). Mais le vrai Chateaubriand, c'est l'homme sans compagnon de la page ultime des *Mémoires*, descendant « hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité ». À ce solitaire s'oppose vivement la « solidaire » de Coppet. On a parlé ailleurs, à plusieurs reprises, de ce rassemblement si atypique d'esprits étroitement unis par l'intelligence, les convictions morales, une certaine idée de la confraternité internationale des arts. Il ne s'agit pas de dire que Chateaubriand ne s'intéressait à rien de tout cela, qu'au contraire sa vive intelligence le portait à analyser sans cesse. Mais sa pente l'entraînait à prendre la position d'un juge, d'un dresseur de bilans, éventuellement d'un donneur de leçons. Mme de Staël, elle, tout enthousiaste qu'elle fût, cherchait à connaître, à voir large, à comparer. Ce sont bien deux types d'écrivain, différenciés d'abord, sans doute, par le narcissisme de l'un et par l'altruisme de l'autre ; il n'est,

pour se convaincre de l'importance capitale de ce facteur caractériel, que de voir à quel point, bien que du groupe de Coppet, Benjamin Constant s'approche de Chateaubriand par le plaisir de l'analyse de soi, et s'éloigne de son orageuse compagne dont il n'a pas la largeur de respiration intellectuelle. On pourrait d'ailleurs se demander ici, et ce sera tout aussi vrai à d'autres étapes du présent développement, dans quelle mesure l'appartenance à une « école » ou à un « groupe » joue *vraiment* un rôle décisif dans la constitution d'une personnalité littéraire, sauf chez les épigones.

Hors de ces cas d'espèce, peu nombreux entre 1800 et 1815, le littérateur est servile ou se déplace aux marges de la chose littéraire. La servilité ou, au minimum, la prudence est le fait évident de dramaturges comme Raynouard, illustrateurs du nouveau César sous la gaze de fictions antiques aisément déchiffrables (voir ce qu'en dit Jean-Marie Thomasseau) ; peut-être une part de l'« audace » libérale et notamment bonapartiste se manifesta-t-elle, après 1815, justement au théâtre, parce qu'il était resté sous contrôle, et qu'un jeune homme désireux de se « placer » en littérature gagnait assez facilement des galons d'esprit fort en portant à l'Odéon une tragédie refusée par le Théâtre-Français : le Casimir Delavigne des *Vêpres siciliennes* (1819) se constitue ainsi en écrivain de la liberté – lui qui fut ensuite si prudemment orléaniste ! –, moins par une décision individuelle préméditée, que parce que le statut de l'écrivain se forge autant par le biais des situations politiques que par l'obédience à un groupe (le Delavigne de 1819 ne faisait d'ailleurs partie d'aucun).

Restent les idéologues, que l'on peut considérer comme un groupe, sinon comme une école ; leur intervention dans la réalité reste lointaine, et aussi leur contribution à la vie proprement *littéraire* de la France. C'est ici une autre nuance du statut de l'« écrivain » qui s'esquisse : le littérateur d'idées, l'auteur d'essais scientifiques ou médicaux, relèvent-ils de plein droit de la sphère englobant ce que l'on appelle la « France littéraire » ? L'écrivain n'est-il pas d'abord dramaturge, poète, romancier, voire chansonnier comme Béranger, le plus grand de tous à la fin de l'Empire ? Le débat mérite d'être maintenu ouvert, mais ne saurait être clos ici en quelques lignes.

LE TEMPS DES PROPHÈTES

« Peuples ! écoutez le poète ! / Écoutez le rêveur sacré ! » Ces vers bien connus sont de 1840 (dans « Mission du poète » de Victor Hugo) mais leur auteur les pense dès avant 1830, en chef orgueilleux qu'il est de son « Cénacle ». Et parce que l'on pense tout de suite à ce groupe littéraire prestigieux, on admet plus facilement que le statut de l'écrivain, passé Waterloo, soit largement déterminé par son « inscription » dans un cercle intellectuel aux principes militants duquel il se montre au minimum docile.

C'est un fait que, sous la Restauration et surtout après 1820, tout en littérature passe, ou semble passer par le groupe. Nodier, Hugo, Delécluze, le Petit Cénacle, les Jeunes-France : de l'Arsenal à la rue Notre-Dame-des-Champs et au Doyenné, qui échappe à l'enrégimentement ? et surtout qui *veut* y échapper ? Pour Théophile

Gautier, dix-sept ans, pour Musset, dix-huit, être présenté chez Hugo, c'est le passeport, l'estampille, le droit à la parole – fût-ce pour prendre bien vite le large, par l'ironie (Musset, « Les secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français », *Revue de Paris*, juillet 1830), ou, au sein même de l'admiration continuée, par une vraie prise de distance pratique et théorique (Théophile Gautier). Ces intronisations ont leur revers : pour un Musset ou un Gautier, combien de jeunes poètes ou de dramaturges encensés abusivement, et qui plièrent dès le premier obstacle ? C'est, avant l'exemple littéraire de *Chatterton*, l'exemple vrai du suicide commun d'Escousse et de Lebras (février 1832) – et Vigny lui-même, après sa pièce, reçut une masse de confidences épistolaires d'autres inconnus qui s'étaient vus en incompris à travers son héros : le statut d'écrivain s'édifie sur un monceau d'échecs, ceux des autres...

L'accueil de Charles Nodier dans son salon de l'Arsenal, parrainage plus souple, moins contraignant que celui de Hugo, a joué un rôle que l'on commence à bien connaître (Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique*, Champion, 2002) : incitateur, pacifiant, convivial au sens où diverses sensibilités pouvaient s'y croiser sans croiser le fer ; sans doute le positionnement de Nodier lui-même comme écrivain statutairement et génériquement digne de ce titre demeure-t-il, même aujourd'hui, beaucoup plus flou que celui de Victor Hugo ; mais c'est que l'un occupe consciemment une tribune, et que l'autre se présente obstinément, même si c'est avec un brin de coquetterie faussement modeste, comme un « auteur amateur » (titre de la contribution de Nodier au tome III des *Français peints par eux-mêmes*, 1841). On voit assez bien ici comment le phénomène de groupe dépend, bien sûr, de la personnalité de son chef, mais évolue aussi en fonction d'autres facteurs : un des premiers salons du romantisme naissant fut, par son importance objective, celui du libéral Delécluze, chez qui Mérimée, en 1825, donna lecture de plusieurs des pièces de son *Théâtre de Clara Gazul* ; mais Delécluze lui-même, critique d'art, professeur de dessin, mais qui se tenait à l'écart de l'activité littéraire (bien qu'il fût l'auteur d'un fort intéressant *Journal*), n'est en lui-même pour rien – sinon, justement, par cet espace que son goût et son intelligence l'incitaient à maintenir ouvert aux nouveautés – dans la genèse du statut de Prosper Mérimée comme écrivain majeur de la période.

La question qu'en 1821 Lousteau est censé poser à Rubempré : « Êtes-vous classique ou romantique ? » (*Illusions perdues*, II, 1839) est sous-jacente à tout ce qui vient d'être dit des salons et des cénacles de la Restauration. L'agressivité novatrice est sans doute plus vive encore dans les petits cercles, ceux qui ne bénéficient (ou ne veulent) d'aucune autorité visible et dont la force, conformément à la vérité du proverbe, ne vient vraiment que de leur union. Le groupe dit du Doyenné, du nom de l'impasse du quartier du Carrousel où vivaient précairement la plupart de ses membres, est caractéristique de ce cas de figure. Durant les quelques années de son existence active (de 1830 à 1835, guère au-delà, même si des amitiés individuelles durèrent bien plus longtemps), aucun de ses membres ne bénéficie d'un effet de « vedettariat » approchant, même de loin, le statut de chef d'école reconnu, y compris, à leur grand dam, par ses ennemis, à Victor Hugo : Nerval, Gautier, Pétrus Borel... Mais la solidarité, entre eux, n'est pas un vain mot ; Gautier, par exemple, à ses débuts de critique d'art, défendit la sculpture de Jehan Duseigneur contre le dédain des académistes ; et quand un des membres du groupe participe à une

entreprise intellectuelle, quelle qu'elle soit, cela nous aide à comprendre, sinon le statut d'écrivains qui ne sont, individuellement, que de modestes et contestés francs-tireurs, du moins les jeux et les enjeux du débat général sur la « nouvelle école » (on pense ici au rôle déterminant joué par Borel dans la revue d'art avant-gardiste *La Liberté*, en 1832).

Remarquons que ce phénomène si important des salons et des groupes semble toucher plus le théâtre et la poésie que le roman, peut-être parce que la querelle sur les règles de la dramaturgie, de la prosodie, du vocabulaire noble malmène des points plus sensibles de la tradition esthétique au nom de laquelle se détermine le droit à se dire bon « écrivain ». Je ne veux pas dire que la critique anti-romantique, par exemple, ne s'attaque pas aux romanciers (la revue précisément intitulée *L'Anti-romantique* [1833-1834] accable, à coups de citations détachées de leur contexte et ridiculisées, aussi bien les romans de Balzac que les vers de Musset ou les drames de Hugo), mais que la notion de groupe ou d'école ne paraît jamais franchement opératoire dans le cas du roman. Ce n'est évidemment pas vrai pour les quelques créateurs plus ou moins largement incompris de la période 1825-1840 : Stendhal, au demeurant très peu connu, n'est ni ne se veut un chef ou un animateur, mais c'est vrai tout autant d'un Balzac, déjà célèbre ; lorsqu'il tenta de se faire le patron de tels ou tels jeunes confrères, ce fut en leur demandant une telle somme d'efforts à son service qu'ils s'enfuirent effrayés (ainsi Charles Lassailly, en 1836). Mais l'idée d'une école du roman, vers 1830 et même ensuite, ne semble pas pertinente non plus pour les faiseurs à succès (Frédéric Soulié, Léon Gozlan...) voire à très grand succès : Eugène Sue, Alexandre Dumas (lui aussi pratiqua l'association d'écrivains dans une perspective « stakhanoviste », demandez à Auguste Maquet). Peut-être un certain effet de groupe put-il jouer, dans les premières années de la monarchie de Juillet, pour les « vogues » romanesques du roman historique (Paul Lacroix dit « le bibliophile Jacob », Roger de Beauvoir...) ou du roman maritime (Sue encore, Édouard Corbière, Jules Lecomte...) ; toutefois, rien dans ces effets de mode, généralement passagers, ne semble jouer un rôle dans la définition d'un statut spécifique d'écrivain – alors qu'on a bien l'impression que devenir poète, entre 1826 et 1830, sans passer par le Cénacle hugolien détenteur du brevet, relève de la gageure. Il y aurait sans doute un cas particulier assez curieux à évoquer, celui de George Sand, qui tire sa première légitimation d'écrivain d'une révolte individuelle de femme (*Indiana*, 1832, et les « romans intimes » moins connus de la même période), puis qui, au nom d'un socialisme assez mouvant, passe de groupe d'influence en groupe d'influence durant les années 1840-1860 ; toutefois peut-on parler, à propos de fouriérisme ou autres, de groupes « littéraires » ? C'est la question des idéologues qui se repose.

Le « sacre de l'écrivain » défini et décrit par Paul Bénichou ne tient-il pas, d'abord, à la force du génie d'un certain nombre d'individus ? Que les uns aient été chefs (Hugo) ou membres (Vigny, Sainte-Beuve) d'un groupe perçu à l'extérieur comme une « école », que les autres (Lamartine, Balzac...) se soient tenus à l'écart de tout enrôlement et n'en aient pas non plus suscité autour d'eux, ne semble pas avoir joué de rôle vraiment déterminant. Il me semble important, en revanche, de voir qu'existent côte à côte les mages, les guides, les « prophètes », d'une part, et de

l'autre des auteurs tout aussi attachés à l'importance de ce qu'ils veulent dire et laisser après eux, mais qui n'ont pas cette conception sacrée de l'écrivain ; s'il est possible de parler, malgré leur admiration mutuelle globale, d'une incompréhension entre Hugo et Balzac, c'est que dans le personnage public d'écrivain que se construit Hugo, au fil de ses préfaces, notamment, il n'est jamais question directement de ce qui hante le même type de discours chez Balzac : le statut de l'écrivain comme membre concret de la société économique, ayant des droits ou les revendiquant. Pourtant Hugo savait très bien (mieux, même, que Balzac !) négocier ses contrats d'éditeur ; ce qui est en jeu est donc bien une différence dans l'idée que se font ces deux grands hommes de leur position objective de génies.

APRÈS LE ROMANTISME

L'essoufflement du drame romantique, précipité par le retrait de Victor Hugo après 1843, l'inachèvement de *La Comédie humaine*, laissée en route par son concepteur épuisé (qui cesse d'écrire plus de deux ans avant de mourir prématurément), un certain silence poétique qu'atteste, entre 1840 et 1850, l'absence ou la quasi-absence éditoriale de Vigny, de Victor Hugo, semblent laisser ouverte une place à prendre. Qui viendrait l'occuper désignerait, du même coup, un nouveau type d'écrivain, une nouvelle époque.

Ce renouvellement doit-il pour autant passer par les groupes et les écoles, comme on a cru percevoir que cela avait été pour beaucoup le cas à l'époque romantique ? Groupes et écoles se multiplient sous le second Empire, mais s'il s'agit du statut de l'écrivain, poète, romancier, dramaturge, on a bien l'impression que l'individu et son affirmation prennent le pas sur l'existence d'écoles qui entérinent des évolutions déjà faites (le Parnasse) ou qui se cantonnent dans le développement d'une littérature secondaire (le « roman honnête ») ; tout cela, bien sûr, demandant nuance.

Statut du poète, d'abord. Victor Hugo s'est éloigné – deuil, désordre de sa vie privée, carrière politique, puis exil : un vaste espace s'ouvre. L'occupent d'anciens disciples, à commencer par Gautier, dont à la fin de la décennie 1830 le statut d'écrivain est plutôt celui d'un critique de théâtre capable de rivaliser avec Janin, et d'un critique d'art acide, acquis aux grands modernes, que d'un poète capable de grandes choses (malgré la verve d'*Albertus* puis de *La Comédie de la Mort*). Après la dernière flambée coloriste et romantique que représentent les poèmes du séjour espagnol (*España*, 1845), c'est le virage vers l'austérité d'*Émaux et camées* (édition originale en 1852) : facture étroite, hautaine et élégante. Pendant que la société oublie les troubles en fêtant Offenbach, et que Hugo, de son exil récent, l'y ramène par sa dénonciation inlassable de l'usurpateur, Théophile Gautier, dans un nouveau statut de poète « indépendant », offre de l'écrivain une figure absolue. Cette perfection est saluée par son cadet Baudelaire, qui, il faut toujours le redire, lui adresse en tête des *Fleurs du mal* une dédicace hautement symptomatique. Ni Gautier (qui dut jusqu'à sa mort vivre de ses feuilletons), ni Baudelaire ne tirèrent profit de l'idée qu'ils se faisaient de leur art et du statut de poète – et l'on pourrait parler

aussi de Banville, de Leconte de Lisle ; alors qu'ils avaient tous déjà beaucoup publié (Baudelaire allait mourir), un groupe naquit à la faveur d'une publication collective, ce fameux *Parnasse contemporain* de 1866 (premier d'une série de trois) ; mais ne profitait-il pas d'une lancée, plus qu'il n'en créait une nouvelle ? Le Parnasse ne renouvela pas le monde de la poésie, car même s'il est capital de dire qu'il favorisa l'émergence de Verlaine et de Mallarmé, n'est-il pas évident que sans lui et Verlaine et Mallarmé eussent émergé ?

Dans le monde du roman, l'impression ressentie est la même. On constate l'existence de groupes, comme celui des réalistes animé par Champfleury, et qui présente l'intérêt de rechercher le statut de l'artiste plus que de l'écrivain (peinture *et* écriture) ; mais Champfleury n'est pas lui-même un grand esprit, et Courbet existe par lui-même, *a fortiori* Flaubert. On parle plus tard d'écoles, comme celle du « roman honnête » – ou, aima-t-on dire par moquerie, « ohnnête », puisque l'auteur à succès Georges Ohnet (1848-1914) en fut le grand illustrateur ; mais ces classements en catégories aident-ils à définir le statut de l'écrivain à l'époque du naturalisme (*Le Maître de forges* d'Ohnet est de 1886, entre *Germinal* et *L'Assommoir*) ? Zola aussi fut « chef d'école », entouré qu'il fut de nombreux cadets un temps dociles (le premier, Huysmans) ou indéfiniment dans son ombre (Paul Alexis en serait le type) ; mais c'est comme auteur, non comme théoricien, que Zola reste un grand créateur ou que nous lui en accordons par une sorte d'instinct le statut ; et nous ne savons pas exactement dire pourquoi tel de ses disciples, au talent torrentiel, bien aussi épique que le sien (Paul Adam, *Au soleil de Juillet*, 1903), demeure toujours ignoré, aujourd'hui, de la communauté des chercheurs. Le statut de grand romancier serait-il donc décerné par l'instance universitaire... ?

Du côté du théâtre, toujours dans cette période 1850-1880, le flottement paraît plus grand encore. Les théâtres sont pleins, les auteurs féconds, mais tout ce qu'ils y font jouer est mort pour nous, sauf quand un relais culturel différent s'est interposé : *La Dame aux camélias* existe encore, grâce à *La Traviata*. Quand ce relais manque, c'est l'oubli : qui peut (s'il n'est spécialiste) citer un titre de pièce d'Augier, de Dumas fils, ou – meilleur qu'eux deux – de Ponsard ? Nul, pourtant, de leur vivant, n'eût songé à leur contester le statut d'écrivains de théâtre. De cette époque nous n'avons gardé (encore a-t-il fallu les redécouvrir dans leur vraie dimension) que Labiche et Feydeau : déséquilibre manifeste dans la composition du paysage.

Ou, si l'on veut poser la question autrement : s'interroger sur le statut de l'écrivain est-il possible autrement que de façon relative ? La réponse ne fait pas de doute : c'est non. Plus exactement, le statut d'un écrivain se définit à la fois par les conditions de l'époque (visibilité, reconnaissance, rémunération...) et par les modalités de la perception présente de ces conditions. Par exemple, un auteur dont plus aucune édition n'est couramment disponible a-t-il encore *aujourd'hui* son plein statut d'écrivain ? sans doute que non. En revanche, un autre, dont aujourd'hui de multiples éditions sont disponibles, mais qui était totalement inconnu de son vivant (Lautréamont, Rimbaud), n'a-t-il pas deux statuts, celui, c'est le cas de le dire, d'écrivain maudit, et celui de bonne vente en format de poche ? Il y a encore des cas de figure mixtes : Hugo, ce monument, fut monument dès son vivant, presque dès sa jeunesse ; mais puisque nous parlions théâtre, son extraordinaire *Théâtre en*

liberté n'en est qu'à sa toute première édition séparée en poche (par Arnaud Laster, Folio, 2002) ; son statut *actuel* de dramaturge va s'en trouver fortement modifié.

Mais ni écoles ni groupes n'y sont pour quoi que ce soit. La relativité de l'importance de ces structures collectives plus ou moins lâches doit donc, jusqu'à la fin du siècle, être encore affirmée en même temps que cette importance même.

VERS LES TEMPS MODERNES

Si l'on songe que vers 1870-1875 Huysmans, Maupassant sont encore en gestation, que Zola lui-même émerge seulement, et déjà au sein d'une âpre contestation, que des chefs-d'œuvre que nous venons d'évoquer (le *Théâtre en liberté*, l'œuvre de Rimbaud) sont objectivement (c'est-à-dire socialement) inexistants, on peut éprouver de nouveau ce sentiment d'un vide relatif : qui viendra donner, à partir de 1880, un statut nouveau (si c'est possible et s'il le faut) à cet « écrivain » toujours pullulant et toujours polymorphe ? Les écoles reprendront-elles la vedette comme au temps du romantisme ? ou, une fois encore, faudra-t-il convenir que ce qui détermine le statut de l'écrivain c'est d'abord, à titre individuel, sa capacité même d'artiste – la reconnaissance étant plus ou moins rapide et plus ou moins durable ? On est tenté de privilégier une fois encore cette dimension solitaire de l'artiste, parce que même à la toute fin du siècle nous sommes encore à cent ans d'aujourd'hui, et que le recul permet une confortable lucidité *a posteriori* ; ainsi, entre 1890 et 1900, quels très grands génies se forment, dans l'ombre totale ? Au moins deux, Claudel et Proust. Mais on ne va pas dire que pour atteindre – bien plus tard – son plein statut de grand poète, Claudel a eu *besoin* de passer par les mardis de Mallarmé, quelque importance personnelle qu'aient eue pour lui ces initiations ; il eût été géant même sans Mallarmé. Quant à Proust... malgré la bénédiction initiale d'Anatole France, préfacier des *Plaisirs et les jours* (mais qui n'était chef d'aucune « école »), comment rêver destin plus individuel et plus solitaire *au fond* ?

Devrons-nous dire alors que les écoles, que tous les « mardis » du monde ne sont qu'une écume, à tout prendre négligeable ? Non sans doute, car le rôle de relais de reconnaissance mutuelle que jouent malgré tout ces groupes ne peut être nié ; le statut de l'écrivain, à la fin du siècle mais déjà sous le second Empire, se construit à la faveur d'une camaraderie qui pourrait rappeler celle que dénonçait Latouche à l'époque romantique, mais qui n'est pas davantage condamnable en soi. Cette élaboration s'opère à travers non seulement les groupes mais les revues qui en expriment les positions ; l'écrivain, sauf cas de solitude tout compte fait assez rares, existe à partir du groupe dont il émane, fût-ce à la marge et même si son œuvre ne naît pas du seul fait de cette appartenance : on peut songer à cet égard au rôle à la fois général et permanent d'un grand salon « neutre » comme celui de la princesse Mathilde, fréquenté à la fois, vers la fin du second Empire, par les Goncourt, Gautier, Mérimée, Sainte-Beuve. Même importance conviviale des cafés, des dîners qui réunissent artistes, romanciers, critiques ; les écrivains cités à l'instant se retrouvent par exemple, à partir de 1862, aux fameux « dîners Magny » (du nom du restaurateur) : aucun d'entre eux n'a besoin de ces rencontres pour exister

comme artiste, tous y trouvent matière à échanges et à recharge d'énergie (Flaubert aussi y vint régulièrement) : cela, qu'on aurait pu dire de Tortoni ou de la « loge infernale » de l'Opéra sous la monarchie de Juillet, rappelle que le statut concret de l'écrivain n'est pas une réalité solennelle, mais d'abord une réalité concrète, socio-économique et tout simplement humaine. La convivialité comme la solitude ont alors une valeur.

Tout ce que nous disons ici apparaît d'autant plus vrai qu'à la fin du siècle, il pourrait sembler que trop rares sont les écrivains capables, comme un Victor Hugo jadis et naguère, comme un Zola encore présent, de s'imposer par la seule force solaire et solennelle de leur énonciation – et que donc le groupuscule, créateur de force par convergence d'intérêts, l'emporte. Nous avons l'impression que les « parnassiens » (Catulle Mendès, Albert Glatigny, Sully Prudhomme, François Coppée, José-Maria de Heredia) existent littérairement par leur parcours commun – ce qui est loin d'être vrai, car le Parnasse a ses dissidents (Charles Cros, Tristan Corbière, Germain Nouveau). De même pour les « décadents » des années 1884 et suivantes (Jules Laforgue, Léon Vanier) – mais il s'agit là, encore moins que pour les parnassiens, d'un groupe constitué ; plutôt d'un esprit, qui touche à tous les genres. On serait bien en peine de définir le statut type de l'écrivain décadent : des personnalités aussi disparates que Jean Richepin, Léon Bloy, Remy de Gourmont, Huysmans, peuvent à un titre ou à un autre relever de l'appellation.

Il semble moins artificiel de parler à nouveau de groupe, voire d'école, pour le symbolisme, « créé » par un manifeste de Jean Moréas dans *Le Figaro* en septembre 1886. Sans doute cela est-il dû en partie à la qualité exceptionnelle, pendant tous ses premiers numéros, de la revue qui en apparaît comme l'expression, *La Vogue* (voir ci-après le développement sur la presse et les revues littéraires). C'est là que furent publiées les *Illuminations* de Rimbaud (13 mai-21 juin 1886) et rééditée *Une saison en enfer*, passée inaperçue en 1873. Peut-on parler d'un « chef » du symbolisme, comme Hugo avait été celui du romantisme ? Non, si l'on songe à Gustave Kahn, bon animateur de *La Vogue* mais écrivain mineur ; peut-être, si l'on évoque une personnalité ô combien différente, l'énigmatique et discret Mallarmé, qui joua ce rôle, dans divers textes définitoires comme l'« Avant-dire » du *Traité du verbe* de René Ghil (1886) ou *Crise de vers* (1895), et en tenant salon chez lui, rue de Rome. Mais l'existence de ce « groupe » symboliste n'a pas de conséquence intrinsèque sur la définition d'un statut d'écrivain ; on peut détecter des tendances fortes communes à de nombreux écrivains du groupe (l'admiration pour Wagner est peut-être la plus puissante) mais elles ne sont pas constitutives d'une situation sociale ou économique. Ce qui est vrai, en revanche, c'est le rôle que continuent de jouer des lieux de convivialité comme les cafés littéraires ; on peut citer le « Chat noir » comme un des plus fréquentés.

En résumé, il n'apparaît guère aisé de dégager des règles de définition sûre de l'écrivain au cours du XIXe siècle. On a vu qu'appartenir à une école, un cénacle, un cercle quels qu'ils soient ne détermine ni une carrière, ni un succès, ni une reconnaissance plus solides que l'effort individuel. On ne saurait dire non plus que le statut de l'écrivain est défini par ce qu'il gagne, ou que le fait qu'il soit méconnu de son vivant et célébré à titre posthume soit plus significatif que celui qu'il ait été

adulé, puis oublié. Peut-être, non pas pour se tirer d'affaire mais pour clarifier les questions possibles, faudrait-il ne pas employer l'une pour l'autre les formules « le statut de l'écrivain » et « le statut d'écrivain ». Le statut de l'écrivain est défini par sa situation économico-financière (ses droits d'auteur par exemple, grand sujet au XIXe siècle), politique (il est soumis, durant presque tout le siècle, à diverses sortes de censure), sociale (il est et il écrit seul, par volonté ou parce que personne ne le [re]connaît ; ou bien il s'affilie plus ou moins spontanément à un groupe qui peut aussi bien le porter au succès que l'étouffer). Le statut d'écrivain, lui, est la reconnaissance qu'une ou plusieurs instances de jugement contemporaines ou ultérieures (le public, la critique, les amis, la postérité, la recherche universitaire) accordent à l'« homme de lettres » dont elles jugent que l'œuvre correspond à un certain nombre de critères de qualité (grandeur ou valeur des idées, prestige de l'écriture) susceptibles d'ouvrir l'accès à un panthéon plus ou moins immuable. Cette seconde acception pose de tout autres problèmes que la première, dont on se dit à tort ou à raison qu'elle peut être maîtrisée à l'aide d'outils échappant aux tentations de la subjectivité (voire). Ce qui est intéressant ici, c'est qu'il semble bien qu'au XIXe siècle au moins, il ne soit pas possible de dissocier les deux questionnements.

BIBLIOGRAPHIE

BANCQUART M.-C., *Images littéraires du Paris fin-de-siècle*, Paris, La Différence, 1979.

BÉNICHOU P., *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973 ; *Le Temps des prophètes, Les Mages romantiques, L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, respectivement 1977, 1988, 1992.

CHARLE Ch., *La Crise littéraire à l'époque naturaliste. [...] Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'ENS, 1979.

CHARTIER R., « Figures de l'auteur », in *Culture écrite et société*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 45-80.

DIAZ J.-L., *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique en France (1770-1850)*, thèse, Université Paris-VIII, 1997 [et sa contribution sur le même sujet dans l'ouvrage dirigé par N. Jacques-Lefèvre, ci-dessous].

FOUCAULT M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. I, p. 789-821.

JACQUES-LEFÈVRE N. [dir., avec la collab. de Frédéric Regard], *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

LAISNEY V., *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier*, 1824-1834, Paris, Champion, 2002.

SAINTE-BEUVE Ch.-A., *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Paris, 1861, rééd. Garnier, 1948.

Les relais de l'écrivain au XIX[e] siècle

L'édition

Jean-Yves MOLLIER

De Gutenberg aux années 1830, le système technique apparu dans l'édition autour de 1450 ne change pratiquement pas. C'est au moment de la Révolution des Trois Glorieuses que se produit la seconde révolution du livre (Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*). Toutefois les dates sont trompeuses car les événements politiques n'ont rien à voir avec les modifications qui, de la machine à fabriquer le papier en continu de Didot-Saint-Léger en 1798 à l'introduction de la vapeur dans les presses après 1810, bouleversent de fond en comble le monde de l'imprimerie. De la librairie d'Ancien Régime, dans laquelle domine une logique de la demande – l'écrivain apporte son manuscrit au négociant qui le commercialise à l'abri du privilège ou de la permission tacite – on passe bientôt à la librairie industrielle qui voit culminer la logique de l'offre. Désormais l'éditeur doit chercher à innover en permanence, à renouveler les procédés de fabrication et de mise en page du livre afin de créer des besoins chez les consommateurs potentiels de biens culturels. La tendance lourde de la période est à la baisse continue du prix du livre et à l'élargissement indéfini du marché, donc du ou des lectorats. Face à ces ruptures brutales et déstabilisantes pour l'écrivain, même progressiste, voire révolutionnaire, l'homme de lettres français ne cessera de s'interroger sur les avantages et les inconvénients de ces évolutions. De Balzac à Sainte-Beuve puis aux Goncourt, la littérature industrielle voit instruire son procès mais les Alexandre Dumas père, Eugène Sue et Émile Zola acceptent sans état d'âme l'irruption de la modernité, le salariat de l'écrivain et le règne de l'argent dans les lettres.

Si l'on se réfère à la titrologie, discipline utile mais trompeuse en ce qu'elle ignore la statistique des tirages, on perçoit un premier changement d'échelle. De mille titres par an en 1700, on est passé à six mille en 1770, la publication des diverses éditions de l'*Encyclopédie* marquant une première étape dans la mutation de l'imprimé. La décennie révolutionnaire est diversement interprétée : pour les uns, le recul du nombre de volumes publiés – 400 en 1794 – est majeur ; pour les autres, la substitution des périodiques, des pamphlets et des pièces les plus diverses traduit au contraire l'émergence de la modernité, l'introduction d'une logique des médias de masse, ce qui paraît en effet décisif (Frédéric Barbier et Catherine Bertho-Lavenir, *Histoire des médias*). En 1840, la France a retrouvé un rythme de 6 200 titres annuels, puis, en 1860, elle atteint le seuil de 13 500 – plus du double

en deux décennies –, de 20 800 en 1880, de 28 000 en 1900 et de 32 800 en 1914. Manifestement, le livre théologique n'est pour rien dans cet essor fulgurant, le livre scolaire profitant des progrès sans précédents de la scolarisation au cours du siècle, le livre pratique découvrant son marché, et la littérature de large diffusion faisant voler en éclats toutes les barrières et préventions élevées contre la fureur de lire, de Charles Nodier à l'abbé Bethleem. La publication en 1904 de *Romans à lire et romans à proscrire* illustre d'ailleurs l'adaptation au monde moderne de la partie la plus militante du clergé français, celle qui a compris que les fulminations de la congrégation de l'Index sont impuissantes à enrayer la soif de lecture du peuple. L'abbé Julien Barault l'avait déjà dit en créant l'Œuvre des Bons Livres de Bordeaux en 1820, mais il n'avait guère été suivi dans cette voie pionnière. Il ne servait pourtant pas à grand-chose d'anathémiser les « chiens de lisards » détestés du Père Sorel. Il fallait plutôt accepter le combat en luttant à armes égales et faire rédiger des livres sains – les fameux « Bons Livres » de la « Bonne Presse » au milieu du siècle – au lieu de s'acharner à interdire l'accès des humbles au monde de l'imprimé, à la lecture solitaire et au plaisir qu'ils induisent.

Dans ce contexte radicalement neuf, l'homme qui va marquer de sa personnalité la production des livres, ce n'est plus tellement l'auteur, encore moins le mécène ou le prince, mais l'éditeur, véritable « baron de la féodalité industrielle », selon l'heureuse formule d'Elias Regnault dans *Les Français peints par eux-mêmes* en 1839. Le sacre de l'écrivain aura donc été de très courte durée – de Voltaire au Hugo d'avant l'exil ? – et l'occupation de la scène littéraire par les mages ou les prophètes romantiques – Vigny, Hugo, Lamartine – ne doit pas masquer l'inversion fondamentale du rapport entre auteur et éditeur qui se dessine autour de 1840-1848. En termes barbares, le système de la pluri-édition cède la place à celui de la mono-édition, ce qui signifie qu'en consentant la totalité de ses droits – sa propriété littéraire pleine et entière, pour aujourd'hui et pour vingt, trente, puis cinquante ans, demain – à un libraire unique, l'homme de lettres abandonne sa faculté de dominer les termes de l'échange. Entrant dans une écurie d'auteurs, il doit se plier aux normes de la standardisation du produit. Le volume « grand *in-18* anglais dit Jésus », vendu 3 F 50 par Charpentier en 1838, 2 F par Michel Lévy en 1846 puis 1 F en 1855, remplace le prestigieux *in-8°* à 7 F 50 et la collection impose ses conditions : couvertures de couleur identique, papier et typographie normalisés, etc. (Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection*).

Pour résoudre l'épineux problème de la répartition des coûts fixes, d'abord rehaussés par l'innovation technologique, les éditeurs modernistes ont fait le pari de l'élévation des tirages : 6 600 exemplaires en 1855 avec la Collection Michel Lévy contre 800 à 1 200 pour l'*in-8°* de cabinet de lecture de 1820-1840, puis de 50 000 à 100 000 exemplaires à partir de 1904 avec les séries illustrées à 0 F 95 ou les œuvres littéraires à 13 sous (0 F 65) voire 50 centimes. De multiples médiations entre le travail de l'écrivain et sa mise à la disposition du lecteur ont été introduites dans ces mêmes années : naissance de la publicité avec ce qu'elle suppose – catalogues, affiches, prospectus, voyageurs ou représentants de commerce, colporteurs puis camelots –, multiplication des points de vente – librairies, kiosques ou bibliothèques de gare –, etc. Manifestement, l'univers dans lequel se meut le littérateur a changé et les nombreux procès dressés contre les « mercantis » par les frères

Goncourt et leurs émules trouvent là leur justification principale. À l'ère de la librairie industrielle, un Gustave Flaubert qui n'écrit ni pour la presse ni pour les revues ne peut que fustiger un environnement hostile et angoissant.

Relais de l'écrivain, l'édition le demeure si l'on entend par là une médiation sans laquelle la pensée n'aurait que peu de chances de dépasser le cercle des intimes. Si, au contraire, on désire saisir l'essence des stratégies d'écriture, on devra admettre que le XIXe siècle des historiens – les années 1789-1914 – constitue une authentique rupture avec l'époque précédente. L'homme de lettres a progressivement perdu le contrôle des opérations de dévoilement de son œuvre. Il a également dû accepter les contraintes d'un système qui l'étouffe s'il prétend s'y opposer. Il ne lui reste comme alternative que d'en accepter la logique interne – ce que feront les feuilletonistes et les dramaturges du boulevard – ou de la contourner en créant, à son tour, les structures qui feront connaître au public sa manière d'appréhender le réel. Cette seconde solution sera celle des poètes de la fin du siècle, regroupés autour du *Mercure de France*, de la *Revue blanche* et de leurs émules, ou celle des romanciers du XXe siècle, dynamisés par la naissance et le succès de la *NRF*. Loin de constituer cependant un contre-pouvoir suffisant pour modifier le système, ces auteurs contribueront à le perfectionner, ce qui impose de repérer les étapes qui conduisent à la création de groupes d'édition aujourd'hui dominants dans le paysage national et international.

L'ENDIGUEMENT DE LA LIBERTÉ RÉVOLUTIONNAIRE : LE DÉCRET DU 5 FÉVRIER 1810

Le choc des événements de juin-juillet 1789 fut considérable dans la communauté des libraires parisiens et provinciaux. Endogame, conservatrice, corporatiste, la Chambre syndicale des libraires dut accepter la législation qui, de 1791 à 1793, supprima toutes les entraves à la liberté du commerce et reconnut cependant la spécificité du droit d'auteur – droit du « génie » selon les termes mêmes des débats parlementaires. Les trente-six imprimeurs de la capitale, protégés par le privilège et les règlements royaux, virent se précipiter dans leur métier des centaines de nouveaux venus qui allaient régénérer la profession, lui conférer un autre visage et, pour tout dire, lui insuffler du sang neuf. Avec l'apparition de multiples périodiques – révolutionnaires ou royalistes – les presses délaissent le livre traditionnel pour lui préférer le journal – *L'Ami du Peuple*, *Le Père Duchesne* connaissent des tirages exceptionnels –, le pamphlet, l'occasionnel, l'imprimé de petites dimensions à fort tirage. Les libraires-éditeurs s'adaptent ou passent la main, mais l'exemple de Charles-Joseph Panckoucke, patron du *Moniteur universel*, montre que les vieilles dynasties conservent assez d'énergie pour éviter leur disparition (Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les Lettres*).

Dans ces conditions de mutation, le statut de l'écrivain se modifie. Le littérateur d'Ancien Régime doit ressembler aux petits prosateurs, aux folliculaires, aux « Rousseau de ruisseau » pour parler comme l'abbé Barruel ou, plus récemment, Robert Darnton, s'il veut survivre. Le texte éphémère – Camille Desmoulins l'a bien compris –, la chanson d'actualité, le poème patriotique – *La Marseillaise* – ont davantage

d'impact sur le public que le traité philosophique mûrement réfléchi ou même le roman de plusieurs feuilles d'impression. La Terreur dans un premier temps, le Directoire ensuite mais surtout le Consulat puis l'Empire vont s'acharner à casser cette logique des médias de masse pour revenir à un encadrement administratif très strict de la librairie française. Après étude du Conseil d'État, le décret du 5 février 1810 impose pour soixante ans une législation unique en Europe et inaugure le règne de l'encadrement administratif de la librairie. Limitation drastique du nombre de professionnels – quatre-vingts imprimeurs à Paris, deux ou trois dans les départements, trois à quatre cents libraires dans la capitale, très peu ailleurs –, serment de fidélité au souverain et de respect de la Constitution, brevet favorisant les plus fortunés, censure en amont et contrôle policier en aval font subir un recul dramatique aux Lettres françaises. Les précurseurs de la nouvelle littérature du siècle apparaîtront en Allemagne et en Angleterre mais non dans le pays de la Révolution où la pensée réactionnaire, au sens étymologique du terme, aura d'abord seule droit de cité et colorera le romantisme local de son idéologie contre-révolutionnaire (Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*).

Chateaubriand, Benjamin Constant, Mme de Staël écrivent certes des œuvres majeures pendant ces années de plomb, mais l'Empereur n'éprouve envers eux aucune considération et la librairie française est victime de son isolement qu'elle ne brise à grand-peine qu'en 1815. L'ouverture au monde extérieur, la soif de traductions feront le bonheur des nouvelles revues – *britannique* puis *germanique* – et des éditeurs du Palais-Royal qui comprendront que le public aisé, cultivé, aspire à renouveler ses lectures et à découvrir des univers inconnus jusque-là. Walter Scott fera la fortune de bien des marchands mais le roman noir anglais, le fantastique allemand et le mélodrame français ouvriront des espaces neufs aux médiateurs les plus à l'écoute de la modernité. Ceux-ci ne sont plus des héritiers, des fils ou des gendres de libraires, mais plutôt des *self-made-men*, des aventuriers ou des commis entreprenants, tels Camille Ladvocat, Gervais Charpentier, Charles Gosselin, Urbain Canel ou Edmond Werdet (Nicole Felkay, *Balzac et ses éditeurs*). Leurs stratégies plongent pourtant dans le passé et nul effort n'est accompli pour relancer, après 1815, la dynamique de l'accès du plus grand nombre à la culture.

Tandis que certains éditeurs republient les œuvres des philosophes des Lumières – entreprises coûteuses qui ne s'adressent qu'à un lectorat d'élite –, le plus grand nombre vise la clientèle captive des cabinets de lecture (Françoise Parent-Lardeur, *Les Cabinets de lecture*). Les tirages demeurent faibles : 800 à 1 200 exemplaires au maximum ; les prix augmentent avec la tendance à blanchir les volumes et à les tronçonner en plusieurs tomes pour majorer le bénéfice et le format roi devient l'*in-8°* qui remplace le petit *in-12* des débuts, justifiant en apparence l'élévation du prix de vente. Certes le lectorat des cabinets de lecture n'est pas homogène socialement, et la portière ou la concierge, la femme de chambre et l'ouvrière peuvent partager les horizons d'attente de l'aristocrate ou de la bourgeoise. Toutefois les rares enquêtes sociologiques disponibles sur ce relais éditorial fondamental que fut le cabinet de lecture sous la Restauration sont formelles : seules les classes aisées affluèrent massivement dans ces boutiques à lire afin de satisfaire leur passion dévorante. Les quelques autodidactes ouvriers recensés ne sauraient donc masquer

l'échec que constitua cette tentative de résolution du marasme de la librairie traditionnelle en la doublant d'un mécanisme parallèle de distribution de l'imprimé. Alors que les bibliothèques publiques étaient désorganisées, que les initiatives religieuses les plus marquantes – l'Œuvre des Bons Livres de Bordeaux qui essaime à Toulouse, Nantes, Lyon, etc. – étaient très limitées dans l'espace et que les associations laïques commençaient à peine à réagir, le livre était un produit rare, coûteux, réservé à une clientèle aisée.

Tandis que s'ouvre vers 1825 l'époque amère de la contrefaçon étrangère, belge en premier lieu, mais aussi allemande, italienne et franco-française (Hermann Dopp, *La Contrefaçon des livres français en Belgique*, et Jean-Yves Mollier, « L'édition en Europe avant 1850 », *L'Année balzacienne 1992*), seuls quelques éditeurs parisiens ont conscience des risques que court leur profession. La librairie d'outre-Rhin est remarquablement organisée, avec la naissance du Börsenverein en 1824, ses foires annuelles à Leipzig, ses catalogues bibliographiques et sa réputation d'excellence professionnelle. En France, l'amateurisme semble dominer, même si les voyageurs de commerce font leur apparition avant 1815. La *Bibliographie de la France*, née en 1811, se double en 1825 d'un feuilleton commercial – la publicité – qui ne sera réellement hebdomadaire qu'en 1834 (Jean-Yves Mollier, « Un changement de climat : les nouveaux libraires et les débuts de l'industrialisation », *L'Europe et le livre*). Désormais les nouveautés sont systématiquement signalées et l'illustration vient améliorer, en 1833, l'outil principal de la communication entre éditeurs et vendeurs de livres. Les catalogues se diversifient, les prospectus envahissent les boulevards, les affiches les murs des immeubles, mais c'est la grave crise de 1830 qui a provoqué un véritable sursaut chez les libraires-éditeurs, les imprimeurs et les papetiers, menacés de faillites par la contraction du marché de l'imprimé.

Pour résumer, l'Empire et la Restauration se sont révélés incapables d'offrir aux écrivains français les moyens de se faire connaître au-delà de leurs frontières et de continuer l'œuvre entreprise par la Révolution. Certes les mages romantiques s'exportent bien et sont lus en Angleterre, en Allemagne et en Russie, mais le système éditorial, sclérosé, atone, n'y est pour rien. Ce sont déjà les nouveaux libraires qui s'écartent de la tradition et qui tentent d'imaginer des réponses appropriées à leurs difficultés, mais la domination du cabinet de lecture sur l'économie du livre et le quasi-retour au corporatisme consécutif au régime du brevet tuent ou retardent l'initiative qu'exige la situation. C'est par conséquent la révolution technologique, ou industrielle, qui sera décisive dans le processus de modernisation du monde de l'imprimerie après 1830, plus que la volonté des individus qui se satisfaisaient assez bien de la routine lorsque celle-ci suffisait à les nourrir.

LA SECONDE RÉVOLUTION DU LIVRE : LES ANNÉES 1830-1848

On ne saurait sous-estimer les mérites d'un Ladvocat, le Dauriat d'*Illusions perdues*, le maître des Galeries de bois du Palais-Royal qui fit traduire Byron par Amédée Pichot, Shakespeare par François Guizot et Schiller par Barante afin de donner au

public français accès aux œuvres majeures des littératures étrangères. De même Nicolle, Gosselin, Lefrère, Canel, Levavasseur, Werdet et Renduel n'ont pas attendu 1830 pour essayer de fournir à leur clientèle des livres adaptés à leur curiosité. Jean-Nicolas Barba, lui aussi, fut un temps une des gloires du nouveau quartier des nouveautés. Tous ces débutants avaient le mérite d'être des hommes neufs, des fils du peuple pour beaucoup, et ils profitaient du moins de cette libération du carcan de l'Ancien Régime que la législation révolutionnaire avait autorisée. La crise de la fin de la Restauration avait failli en emporter plusieurs et les mauvaises années 1830-1835 – celles qui poussent Balzac au journalisme puisque le livre ne paie plus – furent difficiles à passer. Une nouvelle secousse en 1839 montra d'ailleurs les limites du prêt à la librairie consenti par le gouvernement en 1831. Pour faire redémarrer durablement cette branche du commerce, il fallait abandonner la tradition et chercher du côté de la technique et de l'inventivité les recettes qui assureraient l'équilibre financier sans lequel aucune entreprise ne pouvait espérer s'en sortir.

Dans le monde de l'imprimerie, la vapeur commençait à discriminer les grosses unités industrielles – Firmin-Didot, Paul Dupont, bientôt Chaix et Plon – et les micro-ateliers qui se maintiendront jusqu'à la Grande Guerre. L'échec dramatique de Balzac, imprimeur et fondeur de caractères, éditeur et libraire, illustre les difficultés de ces derniers *(Balzac imprimeur et défenseur du livre)*. À l'inverse, l'installation d'Ambroise Firmin-Didot au Mesnil-sur-l'Estrée, dans l'Eure, en 1823, démontre les bienfaits de l'intégration verticale dans le monde de l'imprimé. Quand on domine l'économie du livre, de sa fabrication à sa commercialisation, les risques diminuent, ce que comprirent parfaitement les grosses papeteries industrielles, notamment celles de Seine-et-Marne. Toutefois, ces sociétés, comme celles, plus récentes, de Paul Dupont, d'Henri Plon et de Napoléon Chaix n'offrent qu'une image partielle, trompeuse même, du changement en cours dans cette période. Elles connaissent certes une santé florissante qui explique qu'elles constitueront des relais précieux pour les hommes de lettres, mais elles n'ont pas fait le choix définitif de la spécialisation qui est la marque même de la modernité dans ce milieu.

Les éditeurs – Élias Regnault l'a magistralement analysé dans son article publié dans *Les Français peints par eux-mêmes* – naissent en effet, au sens moderne, dans ces années proprement climatériques. Le jeune Louis Hachette dans le domaine du livre scolaire et universitaire, Désiré Dalloz dans celui de l'imprimé juridique, Jean-Baptiste Baillière dans le circuit du manuscrit scientifique, annoncent véritablement l'avenir de la profession. Celui-ci appartient aux libraires-éditeurs qui se consacrent exclusivement à la publication des auteurs. Qu'ils possèdent ou non des intérêts dans l'imprimerie, la papeterie et le commerce de détail devient secondaire. Le nouveau baron de la féodalité industrielle fera en effet plier ses fournisseurs parce que c'est lui qui détermine leurs bénéfices en leur fournissant – ou en leur refusant – du travail. Les changements du système technique imposent de gros investissements et les machines doivent tourner au maximum de leurs possibilités pour justifier l'élévation du capital fixe. Loin de risquer des sommes pareilles, celui qui se contente d'acheter un manuscrit et d'en fixer les conditions de publication est désormais le personnage autour duquel gravitent tous les autres. Les réussites exceptionnelles des frères Lévy et des frères Garnier n'ont pas d'autre explication : sans

fortune mais dotés d'un remarquable sens de l'opportunité, ces libraires nouveau style vont construire des empires de l'imprimé en un temps record – moins de vingt ans.

Avec ces potentats ou ces pachas – le terme de capitaines d'industrie leur conviendrait mieux parce que leur modèle prévaut dans tous les secteurs de l'économie – l'écrivain trouve des conditions exceptionnelles pour faire apprécier le produit de son imagination. D'un tirage moyen de 800 exemplaires pour le roman de nouveautés destiné aux cabinets de lecture, on passe à 3 000 exemplaires avec Gervais Charpentier et 6 600 avec Michel Lévy en 1855. La courte période d'apogée du roman à quatre sous, 1848-1852, verra même l'élévation à 10 000 exemplaires du tirage moyen des livraisons. Dans ce cas de figure – redouté des autorités, mais défendu par Eugène Sue, le bibliophile Jacob, Jules Janin, Virginie Ancelot, Jules Sandeau et Arsène Houssaye –, l'introduction de la lithographie dans le texte, l'appel à la publicité, la volonté d'élargir les bases du lectorat avaient été déterminants. De toute façon, le livre était bien entré dans une logique de masse et l'écrivain qui acceptait cette nouvelle donne allait connaître une fortune matérielle que ses prédécesseurs n'auraient osé imaginer. En associant les gains de la prépublication en feuilleton dans la presse et les revues littéraires à ceux qui découlaient de la multiplication des tirages, du droit de traduction – réglementé par conventions bilatérales entre États à partir de 1846-1852 – et de reproduction dans les journaux-romans qui se développent après 1855, l'homme de lettres jouit d'une aisance inconnue auparavant. Alexandre Dumas père finance ainsi la construction de son Théâtre historique et de son château de Monte-Cristo tandis qu'Eugène Sue prépare sa retraite fastueuse dans les Alpes.

La liberté acquise du point de vue matériel a son revers. En effet l'adoption de la rémunération proportionnelle de l'auteur – le pourcentage sur le prix marqué du livre – entraîne une dépendance imprévue. Parce qu'il contrôle toute la chaîne de l'industrie du livre, l'éditeur n'accepte plus d'acheter à forfait, pour une période déterminée et un format fixé à l'avance, les manuscrits qu'il mettra en circulation. Le système de la pluri-édition, cher à Hugo, périclite et la mono-édition le remplace autour de 1845-1850. Qui plus est, les dramaturges puis les romanciers vont devoir céder à leur libraire – le terme continuera à être employé jusqu'en 1900 – l'exclusivité de leur production pour cinq ou dix ans. L'inversion du rapport entre auteur et éditeur se vérifie avant la révolution de 1848 et elle irrite ou inquiète ceux qui, en se réunissant dans la jeune Société des Gens de Lettres, prétendaient assumer la défense collective de leurs intérêts. Incapables de bâtir une organisation de type pré-syndical, ils échoueront globalement dans leur tentative de conserver la haute main sur la commercialisation de leurs œuvres. Tocqueville pourra pester contre « le gros joufflu » Gosselin, Balzac dénoncer l'inculture des éditeurs de son temps, plus tard Flaubert s'emporter contre « le Juif » Michel Lévy, tous ces témoignages traduisent la profondeur du malaise qui a pénétré le milieu littéraire lorsque celui-ci a dû admettre que l'éditeur était bien le personnage clé de la médiation entre l'auteur et le public.

À l'actif de ces industriels modernes, au tempérament schumpétérien, ce qui signifie qu'ils n'ont de cesse que d'innover pour gagner de nouvelles parts de

marché et refusent de se retirer une fois fortune faite – Renduel est du côté du passé, Lévy du présent –, il faut inscrire l'invention de la feuille de papier Jésus en 1837 et la naissance du principe général de la collection avec le lancement de la Bibliothèque Charpentier en 1838. Ces bricolages fournissent la réponse idéale à la contrefaçon étrangère et celle-ci décroîtra dès 1845, preuve que l'aiguillon de la concurrence a poussé les professionnels français hors de leurs retranchements. Le cabinet de lecture n'est pas mort en 1836, comme on a pu le conclure un peu hâtivement, mais il a reculé progressivement dans les grandes villes et il a perdu ce rôle de moteur de la librairie de nouveauté qui avait été le sien sous la Restauration. Dès qu'il s'agit de produire toujours davantage, ce que le système technique autorise ou exige, la tendance est à la standardisation du produit, à sa normalisation. Le beau livre romantique est condamné, remplacé par le petit format « grand *in-18* anglais dit Jésus ». La typographie compacte – noire –, les papiers acides – jaunissant vite –, les couvertures de papier – au lieu des magnifiques cartonnages – condamnent les expérimentations de Renduel ou de Paulin mais assurent définitivement le décollage du livre français en Europe. Grâce à ces dispositifs de type industriel, la littérature nationale sortira des frontières et distancera ses rivales des pays anglo-saxons.

LE DÉCOLLAGE DE LA LITTÉRATURE DE MASSE

Le second Empire constitue indéniablement une époque charnière dans la substitution d'une logique de l'offre à une logique de la demande. L'écrivain s'en félicitera rarement parce qu'il se révèle incapable généralement de comprendre le sens de ces évolutions et qu'il voit avec effarement des parvenus multimillionnaires – aussi riches que les rois de l'acier ou du charbon – traiter avec condescendance les créateurs et les artistes. Baudelaire mais aussi Henry Murger ont vécu douloureusement ce renversement des valeurs mais Ernest Renan et Émile Zola, deux intellectuels très différents l'un de l'autre, ont su profiter du règne de l'argent dans les lettres pour obliger, à leur tour, leurs éditeurs à leur consentir des avantages matériels considérables. Quoi qu'il en ait dit et écrit dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Renan n'a nullement été un nain dans ses tractations financières avec Michel Lévy (« Ernest Renan et ses éditeurs », *Études renaniennes*, n° 65). C'est lui, le philosophe éthéré, qui a exigé l'élévation de ses droits d'auteur en 1864, après le succès prodigieux de sa *Vie de Jésus*, et non le généreux mécène dont la figure mythique hantera encore les consciences de Charles Péguy et de Bernard Grasset bien des décennies plus tard (« Émile Zola et le système éditorial français », *Les Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993). Zola agira de même en 1877, tout en laissant à Georges Charpentier le mérite officiel de la renégociation du traité, ce qui devait contribuer à obscurcir dans l'esprit des contemporains la nature du rapport entre l'auteur et l'éditeur, le premier, dans les deux cas analysés ici, acceptant symboliquement la toute-puissance du second.

C'est sur les petits écrivains – en termes de marché – que le poids des libraires s'est fait écrasant. Quand un Henry Murger doit venir à pied de Fontainebleau rue

Vivienne à Paris pour obtenir de Calmann Lévy les deux louis d'or qui lui permettront « de passer le pont d'un dimanche », on imagine soudainement le degré d'humiliation atteint par l'écrivain romantique non encore reconnu. Singe savant ou amuseur du nouveau prince de la cité des Lettres, il est ainsi décrit par les frères Goncourt dont, cette fois, la vision atrabilaire n'est pas responsable d'une hyperbole ou d'une caricature. La correspondance de Baudelaire, ses jugements sur les éditeurs de son temps illustrent parfaitement le caractère douloureux de cette inversion fondamentale des liens qui unissent depuis toujours l'homme de lettres et son médiateur auprès du public. Le poète n'a pas su ou pas voulu voir qu'il gagnait en pénétration dans le public ce qu'il perdait en liberté d'action (« Baudelaire et les frères Lévy : auteur et éditeur », *Études baudelairiennes XII*), mais il est de lui-même revenu à Michel Lévy quand la faillite de Poulet-Malassis a ruiné ses dernières espérances de beau livre romantique réservé à des lecteurs de qualité. Encore n'a-t-il jamais connu les souffrances de la comtesse Dash, nègre juridiquement consentant d'Alexandre Dumas père, ou d'Ernest Feydeau, contraint d'accepter toutes les mutilations de ses romans pour vivre convenablement de sa plume.

La dure loi du marché triomphait en ce début du règne de Napoléon III et la multiplication des collections à un franc aboutissait à la définition d'un prix moyen du manuscrit du jeune littérateur sans notoriété. Si Gustave Flaubert n'a gagné que 800 F pour la vente du manuscrit de *Madame Bovary* à Michel Lévy – abstraction faite de la prime ultérieure de 500 F –, ce n'est pas que cet éditeur ait été plus rapace que ses concurrents. Il ne pouvait rentabiliser la fabrication et le tirage des volumes vendus un franc et tirés à 6 600 exemplaires qu'en acquérant à forfait, pour la durée de la propriété littéraire, soit trente ans puis cinquante ans après le décès de l'auteur, le manuscrit correspondant à la composition d'un volume standardisé. Parce que l'œuvre de Flaubert dépassait en nombre de signes typographiques la capacité moyenne de la Collection Michel Lévy, *Madame Bovary* fut imprimée en deux tomes et le romancier toucha deux fois 400 F, soit les 800 F sur lesquels l'histoire littéraire a tant glosé sans parvenir à expliquer la précision dramatique du chiffre. Il suffit de regarder de près les contrats que Louis Hachette faisait signer à la même époque à ses auteurs pour s'apercevoir que la même « loi » économique – ce que d'aucuns appellent aujourd'hui le prix d'équilibre du marché – régissait sa fixation de la valeur marchande du manuscrit. Chez lui comme chez les frères Lévy et les frères Garnier, le prix s'était stabilisé à 400 F en moyenne autour de 1855 lorsqu'il s'agissait de l'achat d'une première œuvre ou d'une réédition dans le petit format des bibliothèques de chemins de fer, étant entendu que le romancier ou l'essayiste qui bénéficiait de la curiosité du public se verrait attribuer pour le contrat suivant un droit proportionnel de 8 à 10 % du prix du volume.

C'est également chez Louis Hachette et Cie qu'apparaissent à cette époque les premiers directeurs de collections, intermédiaires compétents entre l'écrivain et l'éditeur-homme d'affaires. Avec Victor Duruy pour l'*Histoire universelle*, Adolphe Régnier pour la réédition savante des chefs-d'œuvre littéraires de la France, Adolphe Joanne pour les guides de voyage, on voit s'introduire une autre innovation dans le commerce du livre. Le responsable d'une série définit le modèle des œuvres qu'il recevra dans sa collection. Il se réserve la faculté de retoucher ou de faire revoir le

manuscrit qui paraîtra pourtant sous le seul nom de l'auteur figurant au contrat. Il normalise à sa manière, en fonction de critères techniques ou commerciaux, le manuscrit qui lui a été remis. En retour, il le fait profiter des avantages offerts par le principe de la collection : tirages plus élevés que le volume isolé, clientèle fidélisée ou captive, réseau de distribution performant, etc. Bientôt des comités de lecture s'ajouteront aux directeurs de collection, dans les années 1880, afin de perfectionner encore le système, mais la logique interne transparaît : pour limiter le risque financier que constitue le lancement d'une œuvre, il convient de proposer au public un produit qui corresponde à ses désirs et ne soit pas susceptible de lui déplaire ou de le heurter. L'éditeur doit multiplier les précautions, s'entourer de collaborateurs spécialisés et renoncer à ce qui avait fait sa spécificité jusque-là, sa libre détermination de la publication d'une œuvre.

Avec la professionnalisation de l'édition, les barrières se multiplient sur le chemin qui conduit un débutant chez un éditeur. L'époque où le libraire se déplaçait pour faire la cour aux hommes de lettres – Michel Lévy à Nohant pour obtenir George Sand ou à la sortie des théâtres parisiens pour s'emparer de Balzac – s'éloigne dans le passé. La lecture attentive des feuilletons de la presse quotidienne et des grandes et petites revues littéraires se substitue à la recherche personnelle des auteurs. Plus grave pour l'apprenti écrivain, il risque de devoir se contenter d'un petit libraire pour débuter car les éditeurs réputés écartent bientôt le danger inhérent à toute première publication d'un inconnu. D'une certaine manière, cela favorise l'initiative des nouveaux libraires, Victor Lecou avant 1848, Jaccottet et Bourdilliat en 1851, mais s'ils se font un nom et menacent leurs puissants concurrents, ceux-ci feront tout pour les racheter ou les ruiner. C'est pourquoi, après 1860, rares sont les réussites durables dans ce métier, désormais structuré et peu ouvert en raison du maintien jusqu'en septembre 1870 du régime du brevet qui limite sérieusement la concurrence. Un Arthème Fayard débute en 1857 mais deux faillites, en 1862 et 1867, le maintiennent dans les marges d'un système qu'il ne pénétrera véritablement qu'après 1890. Dentu, gloire du Palais-Royal, spécialiste du livre du jour et du pamphlet, décline comme Gervais Charpentier. Quant à Pierre-Jules Hetzel, il ne se dote qu'en 1864, avec la mise en vente du *Magasin d'éducation et de récréation*, des moyens de se tailler une part de marché dans le domaine du livre de jeunesse.

Avec leurs collections aisément identifiables, leurs propres journaux et revues destinés à renforcer leur capital symbolique ou à servir d'appâts – *L'Univers illustré*, *Le Journal du Jeudi* et celui du *Dimanche*, *Les Bons Romans* chez Michel Lévy, le *Journal pour tous* et *Le Tour du monde* chez Louis Hachette –, les éditeurs les plus puissants ont accepté pleinement les conditions qu'impose la librairie industrielle. La comtesse de Ségur séduit le public ; aussi lui demandera-t-on de ne pas le froisser, de ne pas heurter ses habitudes, de se discipliner ou de s'auto-censurer. George Sand ne semble pas trop souffrir de ces changements, elle qui a choisi le salariat, la mensualisation chez son éditeur parce que ces deux formules lui procurent la sérénité matérielle dont elle a besoin. Elle demande même à son éditeur de calibrer ses ouvrages avant qu'elle ne les ait rédigés parce que le fait de savoir si le volume comptera 350 ou 400 000 signes lui permet de mieux répartir son effort d'imagination. Chez Hetzel, Jules Verne se soumet docilement – parfois avec délices – à la

férule du patron et admet toutes les remarques et tous les remaniements que lui suggère son correspondant. Flaubert, au contraire, exige le respect scrupuleux de son manuscrit. Tocqueville fait preuve de la même attitude mais il se réjouira de la trouvaille par Michel Lévy du titre *L'Ancien Régime et la Révolution*, bien meilleur que celui, très plat, de *La Révolution* qu'il avait initialement porté sur la couverture de son essai. La collaboration entre l'auteur et l'éditeur devient la marque du temps, même si de brillantes exceptions – Flaubert, Hugo, Vigny – maintiennent le mythe de la séparation des deux univers, celui de la création et celui de la commercialisation, officiellement étanches.

La *fabrique de romans Alexandre Dumas et Ce* avait été stigmatisée par Mirecourt en 1845 ou gentiment caricaturée par Louis Reybaud dans *César Falempin* qui mettait en scène Grandpré, premier industriel à appliquer les principes d'Adam Smith – la théorie des avantages comparatifs – au récit littéraire. Si la fiction était ici en avance sur la réalité et si aucune usine littéraire ne réunissait vingt ou trente nègres chargés de rédiger chacun un morceau de l'œuvre, le XIXe siècle vit bien se développer une « négritude » qu'exigeait la logique de masse. Le théâtre avait habitué les dramaturges à la collaboration, à l'écriture à plusieurs mains, et le roman suivit, avec Dumas père ou Erckmann et Chatrian avant que n'apparaissent dans le champ littéraire les frères Margueritte et Souvestre et Allain. À l'heure de la diffusion de masse, chacun tentait de contenter le public et les feuilletonistes se copiaient à l'envi, utilisant les mêmes stéréotypes et les reproduisant d'une œuvre à l'autre par souci d'économie et de rentabilisation de l'acte d'écriture. L'exemple de Zola passant un nombre d'heures identique à écrire chaque jour quelques pages d'un roman du cycle des *Rougon-Macquart* et des dizaines de feuillets des *Mystères de Marseille* illustre le caractère mécanique de la rédaction des œuvres populaires dont se délectaient les lecteurs de journaux. Paul Féval, après Eugène Sue, Ponson du Terrail et des dizaines d'autres n'agissaient pas autrement, happés par ce tourbillon effrayant qui ne leur laissait pratiquement aucun répit. On sait qu'en Angleterre Arthur Conan Doyle dut ressusciter son héros, Sherlock Holmes, parce que le public ne pouvait admettre son trépas définitif qui aurait pourtant permis à son créateur de s'adonner à d'autres activités, intellectuellement plus gratifiantes à ses yeux.

L'ÈRE DES CENT MILLE

Époque de mutation, le second Empire ne poussa cependant pas la logique de la diffusion de masse à son terme. Pour des raisons politiques, la révolution que contenait en germes le roman à quatre sous, la mise en vente de livraisons à vingt centimes, fut limitée et même tuée par les lois répressives de 1849 sur le colportage et le rétablissement du régime du brevet en 1852. Pas plus que son oncle, Napoléon III ne souhaitait laisser le peuple libre de ses lectures. La peur des rouges – ou son fantasme admirablement instrumentalisé – entraîna la création d'une Commission du colportage qui veilla soigneusement sur la circulation du livre dans les campagnes. La *Vie de Jésus*, au format *in-8°* vendu 7 F 50, ne fut jamais interdite par le pouvoir, mais Renan et Michel Lévy se virent refuser l'estampille du colportage

qui aurait favorisé outre mesure l'édition déjà trop populaire du *Jésus* à 1 F 25 paru un an après la précédente. L'édition illustrée de la *Vie de Jésus* fut pareillement exclue du colportage en 1869 et l'on sait que les bibliothèques de gare de Louis Hachette étaient surveillées par la police, qui écartait impitoyablement les grandes œuvres du contact avec un public élargi. L'inventeur du système fut souvent accusé d'avoir été personnellement responsable de cette censure déguisée, mais les compagnies de chemins de fer qui lui octroyaient des concessions renouvelables pour exercer ce commerce et le gouvernement imposaient en fait un contrôle drastique du contenu des kiosques de gare.

Économiquement, le régime évolua plus libéralement puisque le traité de libre-échange avec l'Angleterre fut signé en 1860. Toutefois, lorsqu'en 1869 l'Empereur qui venait d'autoriser les réunions publiques et avait réduit la surveillance des journaux ordonna une enquête sur les conséquences de la suppression du brevet de libraire, il céda aux exhortations des préfets et des imprimeurs qui ne souhaitaient pas favoriser une concurrence sans limites dans ce secteur de l'économie. C'est la révolution du Quatre Septembre et plus précisément le décret du 11 septembre 1870 qui fit sauter ce dernier verrou et entrer la librairie française sous la seule autorité de la loi du marché. La loi du 29 juillet 1881 compléta ces dispositions en libérant l'affichage, le colportage, la presse et la librairie des dernières contraintes qui pesaient sur elles. L'essor de la scolarisation, la multiplication des journaux et des bibliothèques publiques, l'effort des syndicats et des bourses du travail pour faire lire leurs adhérents, toutes ces initiatives conjuguées ou concomitantes allaient faire accomplir à la France une authentique révolution culturelle silencieuse *(La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine)* qui acclimata le livre dans le plus humble des foyers. Un exemple suffira à en faire mesurer l'ampleur : entre 1872 et 1889, le seul Armand Colin vendit cinquante millions de livres scolaires, la grammaire de Larive et Fleury atteignant le chiffre de douze millions, la géographie de Pierre Foncin celui de onze millions, l'arithmétique de Pierre Leysenne celui de six millions et l'histoire de France de Lavisse celui de cinq millions d'exemplaires réellement vendus.

Un seuil a été franchi dans le dernier tiers du XIXe siècle et l'on peut dire que tous les Français désormais s'habituent à manipuler, à feuilleter puis à conserver des livres. Les almanachs et les gravures populaires ne disparaissent pas comme par enchantement de l'intérieur des chaumières ou des mansardes, mais ils sont progressivement remplacés par d'autres imprimés, la possession de manuels scolaires préparant la constitution de bibliothèques familiales dans les milieux les moins favorisés. Le réseau des librairies françaises se resserre dans le même temps, maillant le territoire d'un filet de plus en plus étroit et la construction de lignes de chemins de fer d'intérêt local favorisant les échanges entre la capitale et les régions. L'heure est donc, plus que jamais, à la logique de diffusion de masse et les seuls nouveaux éditeurs d'envergure nationale seront des professionnels de la distribution plus que des dénicheurs de talents, Flammarion, Fayard, Tallandier, Rouff, Ferenczi notamment.

Le parcours d'Ernest Flammarion illustre cette plus grande attention aux mécanismes de la commercialisation de l'imprimé (Élisabeth Parinet, *La Librairie Flammarion. 1875-1914*). Ancien calicot puis voyageur de commerce de la maison Didier,

le jeune associé de la librairie Charles Marpon débute en 1875. En créant plusieurs points de vente à Paris et en province, il jette les bases de son futur empire. Sa Collection des Auteurs célèbres diffusera vingt millions de volumes avant 1914, son titre confirmant la stratégie de l'éditeur, non plus chercher les valeurs littéraires de demain mais rééditer à des prix modiques les écrivains déjà appréciés du public, Zola, Daudet et leurs émules. Flammarion échoua dans un seul domaine, celui des bibliothèques de gare quand, après 1890, il voulut concurrencer la librairie Hachette et Cie et enchérir auprès des compagnies ferroviaires la concession de leurs points de vente. Celui qui jouissait d'un monopole de fait dut dépenser beaucoup d'argent pour conserver son avantage mais, en rachetant les principales messageries parisiennes, il augmenta ses capacités de domination sur le secteur de la distribution des livres. De toute façon, il savait, lui, que dans les gares la vente des journaux l'emportait de loin sur celle des livres, et ce depuis 1865, et il disposait des moyens financiers d'interdire une concurrence qui aurait abouti à l'élévation du prix du volume ou à l'asphyxie des éditeurs, obligés de consentir 45 à 50 % de rabais au diffuseur.

L'exemple d'Arthème II Fayard qui succède à son père en 1895 est encore plus riche d'enseignements. Après avoir consolidé la structure familiale et repris le fonds Dentu, il décide de mettre ses pas dans la voie tracée par Charpentier et Lévy en 1838 et 1855. C'est donc du côté de l'abaissement du prix du livre et de la hausse vertigineuse des tirages – ce qu'encourage l'innovation technologique dans les grosses imprimeries de la fin du siècle – qu'il va s'orienter après 1900. En 1904, il lance à grands renforts de publicité la Modern Bibliothèque à 0 F 95 et, en 1905, la collection Le Livre populaire à 0 F 65 ou 13 sous. Dans le premier cas, il s'agit d'offrir au public des œuvres illustrées de 128 pages, dans le second d'épais romans de 700 à 800 pages à la couverture racoleuse. Pour parvenir à de tels prix d'appel, l'unique solution était de faire imprimer ces ouvrages à 50 000 ou 100 000 exemplaires et de négocier avec les auteurs des droits très bas, partiellement compensés par le nombre de volumes vendus. Toute la profession, d'abord incrédule et réticente, voire scandalisée par cette prétention, dut s'aligner et, chez Calmann-Lévy (le trait d'union date de 1902), la Nouvelle Collection illustrée à 0 F 95 vendra 500 000 exemplaires de *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti entre 1906 et 1919, preuve incontestable du succès foudroyant de ces lourdes séries qui font entrer le livre français dans l'ère des cent mille. Bernard Grasset, qui débute en 1907 mais ne décolle qu'après la Grande Guerre, prétendra avoir été l'initiateur de cette épopée mais, en ce domaine comme en tant d'autres, il ne fera que confirmer sa névrose et sa mégalomanie. C'est entre 1904 et 1914 que s'est opéré le dernier changement décisif dans l'édition et c'est Arthème Fayard qui obligea tous ses confrères à adopter la logique de diffusion de masse – en littérature – s'ils ne voulaient pas disparaître.

Il avait d'ailleurs relancé la vente de livres en fascicules en 1897 mais, en ce domaine, il imitait Flammarion et surtout les grands spécialistes de ce genre qui avaient survécu à la Seconde République. Jules Rouff qui reprend en 1877 le fonds Barba, Tallandier qui succède à son ancien patron Decaux, Ferenczi, Hongrois émigré à Paris, dominent ce secteur et multiplient les collections bon marché à 0 F 10, 0 F 20, 0 F 40 ou 0 F 50 pour conserver des parts de marché de plus en

plus disputées à l'heure de la liberté absolue du commerce des œuvres de l'esprit. La profession avait tenté de s'unir en 1829 mais le Cercle de la librairie ne vit le jour qu'en 1847 et le syndicat national des éditeurs, comme celui des libraires, attendit 1892 pour exister. Encore ces structures ne résolurent-elles nullement l'épineux problème des rabais et des soldes, fléau de la librairie, et Flammarion comme Fayard n'hésitèrent jamais à pratiquer des sur-remises quand des stocks trop importants risquaient de grever leur trésorerie. Le premier hérita du surnom de « Boucicaut du livre » mais cette qualification péjorative dans l'esprit des confrères qui la lui attribuèrent prouve à sa manière qu'il avait compris que l'heure du livre tiré à 1 000 exemplaires, voire 6 000, était révolue et qu'il fallait viser tous les publics, quel que soit leur niveau d'éducation, pour répondre à leur attente. En offrant des produits nouveaux, Fayard et Flammarion créaient ou recréaient en permanence le besoin de lire et ils donnaient aux écrivains qui acceptaient cette logique mercantile des conditions inconnues antérieurement d'atteindre un lectorat très diversifié.

C'est d'ailleurs la mise en place de ces énormes structures qui relança le débat chez les hommes de lettres entre la littérature d'avant-garde et la littérature alimentaire ou « ohnette » comme on se plut à l'écrire lorsque l'auteur de *Serge Panine* et du *Maître de forges* fit sa fortune et celle de son jeune éditeur, Paul Ollendorff. Pour les exclus du système éditorial, les anciens de Condorcet qui rêvent de renouveler la littérature, il convient de se doter d'une revue, d'éditer à compte d'auteur de luxueuses petites plaquettes de vers et de tourner ostensiblement le dos à la librairie industrielle. Ce modèle sera celui de *La Revue blanche* en 1889, du *Mercure de France* en 1890 et de la *NRF* en 1909, mais également d'une infinité d'autres titres et de cénacles qui gravitent autour de leur orbite. Les trois principales se feront éditeur à leur tour et l'évolution de la librairie Gallimard après 1919 semble montrer que la logique commerciale fut la plus forte, même si cette prestigieuse librairie demeura à la pointe de la recherche dans les années 1930. L'émergence de nouveaux éditeurs littéraires, Léon Vanier pour Verlaine, Alphonse Lemerre pour les Parnassiens, Pierre-Victor Stock pour la traduction des auteurs étrangers dans sa Bibliothèque cosmopolite rachetée à Albert Savine, ne doit pas masquer la tendance lourde de la librairie au tournant du siècle. Les débutants conservent une marge d'initiative mais c'est précisément celle que leur consentent les grosses et puissantes maisons d'édition qui n'ont plus besoin de démarcher de nouveaux talents pour assurer leur rentabilité.

Si l'on veut esquisser un bilan du siècle écoulé, on doit retenir le tournant de 1830, l'apparition de la librairie industrielle, comme décisif dans l'économie du livre. Il convient d'insister également sur une seconde mutation, la révolution culturelle que connaissent les Français à la fin de la période. La logique de masse l'emporte donc tendanciellement mais elle laisse subsister, à côté d'elle, des logiques différentes, ce qui explique la difficulté à embrasser d'un même coup d'œil la diversité des éditeurs parisiens des années 1890-1914. La constitution d'entreprises puissantes, employant des dizaines ou des centaines de salariés, coexiste avec le maintien ou la création de micro-structures à la recherche de jeunes auteurs prometteurs. Alors que les gloires établies, les académiciens, René Bazin, Pierre Loti, Paul Bourget, appartiennent à une seule librairie, Calmann-Lévy ou Plon-Nourrit

et Cie, que Zola assure la promotion de la Bibliothèque Charpentier chez Fasquelle, on observe un retour à la pluri-édition, les débutants passant d'un éditeur à un autre en fonction des offres du moment. Les hommes de lettres n'y gagnent guère en sécurité ou en aisance car leurs marchands – même s'ils récusent ce terme vil – ne peuvent leur consentir des avantages matériels importants. Deux logiques ou deux systèmes se font donc face à la veille de la Grande Guerre, la commercialisation de collections tirées à 50 000 ou 100 000 exemplaires d'un côté, l'édition de volumes confectionnés à 500 ou 1 000 exemplaires de l'autre. Le passage de Pierre Louÿs du second au premier secteur après le succès de ses premières œuvres manifeste la force et la cohérence du groupe des grandes maisons qui aspire également en permanence des écrivains apparus sur ses marges, dans la littérature régionaliste qui fleurit autour de 1890-1900 par exemple.

Le retour à l'édition à compte d'auteur, chez le jeune Bernard Grasset comme au Mercure de France ou chez Lemerre, illustre la difficulté des littérateurs à se faire un nom à leurs débuts. Marcel Proust ne souffrira nullement dans son orgueil d'écrivain de proposer de l'argent à tous les éditeurs de sa connaissance pour faire imprimer le premier volume d'*À la recherche du temps perdu*. En dédaignant ses offres, Calmann-Lévy qui avait publié – sans en vendre beaucoup – *Les Plaisirs et les Jours* préfacé par Anatole France allait comprendre, après 1919, son erreur, mais celle-ci était inévitable compte tenu des choix stratégiques opérés par le groupe des grands éditeurs. Cette logique fit le bonheur de Grasset et de Gallimard mais quand, à leur tour, ceux-ci entreront dans le monde des majors, ils susciteront sur leurs marges des concurrents aussi décidés qu'eux vingt ans auparavant à profiter des brèches du système pour le pénétrer. Malgré la tendance lourde de l'édition française, excessivement concentrée dans la capitale, à la fermeture et au quasi-monopole de quelques grosses maisons, une ouverture s'est maintenue en permanence, pour la plus grande satisfaction des écrivains qui ont finalement profité des contradictions du système pour faire imprimer leurs œuvres et les lancer dans le public.

BIBLIOGRAPHIE

BARBIER F. & BERTHO-LAVENIR C., *Histoire des médias*, Paris, Armand Colin, 1996.

BARBIER F., JURATIC S. & VARRY D. (dir.), *L'Europe et le livre*, Paris, Klincksieck, 1996.

CHARTIER R. & MARTIN H.-J. (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, rééd. Fayard, 1989-1991, 4 vol., t. III.

FELKAY N., *Balzac et ses éditeurs. 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis-Cercle de la librairie, 1987.

MEYER-PETIT J. (dir.), *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées-Des cendres, 1995.

MOLLIER J.-Y., *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne (1836-1891)*, Paris, Calmann-Lévy, 1984 ; *L'Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)*, Paris, Fayard, 1988 ; *Louis Hachette (1800-1864). La fondation d'un*

empire, Paris, Fayard, 1999 ; *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, PUF, 2001.
OLIVERO I., *L'Invention de la collection*, Paris, Éditions de l'IMEC / Éditions de la MSH, 1999.
PARENT-LARDEUR F., *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, Paris, EHESS, 1981, rééd. 1999.
PARINET É., *La Librairie Flammarion. 1875-1914*, Paris, IMEC, 1992.
VARRY D. (dir.), *Les Bibliothèques de la Révolution et du XIXe siècle*, t. III de l'*Histoire des bibliothèques françaises*, Paris, Promodis-Éditions du Cercle de la Librairie, 1991-1992, 4 vol.

Les revues et la presse littéraire

Patrick BERTHIER

Les histoires de la presse s'intéressent d'abord, et parfois presque exclusivement, à la presse politique. C'est vrai des travaux anciens et toujours si utiles d'Eugène Hatin, publiés sous le second Empire. C'est vrai aussi de la solide référence que constitue la grande *Histoire générale de la presse française* codirigée à la fin des années 1960 par Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou. C'est vrai, enfin, de nombreux petits ouvrages eux aussi devenus classiques, tels que *La Presse à l'assaut de la monarchie* de Charles Ledré, dans la (défunte) excellente collection « Kiosque » d'Armand Colin (1960).

Toutefois certaines recherches ont amené leurs auteurs à se pencher de plus près sur la presse spécifiquement littéraire, soit en tant qu'élément partiel d'enquêtes à centrage particulier (je pense aux travaux d'Évelyne Sullerot sur la presse féminine), soit comme sujet effectif et unique. Sur la période 1815-1830 par exemple, l'ouvrage ancien de Charles-Marc des Granges, *La Presse littéraire sous la Restauration* (1907), n'a pas été remplacé, mais des enquêtes plus récentes ont mis l'accent sur certains grands journaux de cette époque dont une part importante au moins était consacrée à la littérature, comme *Le Globe* étudié par Jean-Jacques Goblot (*La Jeune France libérale, « Le Globe » et son groupe littéraire [1824-1830]*, Plon, 1995). Pour la période suivante, existent les quatre volumes du signataire de ces lignes sur *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet*, mais, comme leur titre l'indique, ils ne vont pas au-delà de 1836 ; et, dans la suite du siècle, l'enquête centrée sur les seules productions de la presse littéraire demeure parcellaire, quelle que soit la valeur souvent indiscutable de certaines enquêtes telles que celle, déjà ancienne, de Maurice Caillard et Charles Forot sur *Les Revues d'avant-garde (1870-1914)* (voir la bibliographie).

On cherchera donc ici, dans les limites modestes de ce sous-chapitre que devait, à l'origine, rédiger le regretté Roger Bellet, à silhouetter la France littéraire du

XIXe siècle au travers de sa production journalistique – création et critique : car le feuilleton de théâtre (critique) comme le « feuilleton-roman » (création) font tous deux également partie de la presse littéraire. Ajoutons encore que, même si nous essayons ici de ne nous préoccuper que de littérature, nous ne pouvons tout de même pas échapper à la politique, tant furent nombreuses, en ce siècle de censure presque permanente, les entreprises de presse qui dissimulèrent leurs ambitions idéologiques derrière une caractérisation « littéraire » qui les dispensait de verser le cautionnement (quand la loi en imposait un) ou qui les mettait, au moins théoriquement, à l'abri des investigations des contrôleurs de toute sorte.

Dans le domaine de la presse comme dans beaucoup d'autres, le XIXe siècle trouve sa principale source dans les bouleversements apportés par la Révolution française. Dès avant 1789, la campagne pour la liberté de la presse faisait rage ; les cahiers de doléances s'en font l'écho. Mais c'est dire en même temps à quel point la presse « littéraire » ne peut être considérée que marginalement durant toute la période révolutionnaire ! La liberté instaurée par l'article XI de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen concerne, certes, la « communication des pensées et des opinions », mais il est certain que l'Assemblée nationale ne pensait pas, en formulant les choses ainsi, aux comptes rendus de théâtre ou à la critique des livres nouveaux. Aussi bien, malgré leur célébrité et leur importance historique, n'avons-nous rien à dire ici du *Patriote français* de Brissot (1789-1792), de *L'Ami du peuple* de Marat (1789-1793), du *Vieux Cordelier* de Camille Desmoulins (1793-1794), du *Tribun du peuple* de Babeuf (1794-1796). Une exception pourrait être consentie en faveur du fameux *Père Duchesne* d'Hébert (1790-1794), que sa faconde populaire fait apparaître comme une continuation imprimée des lazzis du théâtre de la foire. Nous mentionnerons, par ailleurs, quelques organes qui, ne serait-ce que dans leur titre, ne se préoccupent pas de la seule politique : les *Annales patriotiques et littéraires* fondées en octobre 1789 par l'écrivain Sébastien Mercier, ou la remarquable *Décade philosophique* de Ginguené (1795-1807), qui développe les positions des idéologues mais fournit aussi à l'historien des théâtres, notamment, de très précieux renseignements, dans la mesure où à cette époque les périodiques littéraires spécialisés n'existent pas encore, ou ne dépassent pas quelques mois d'existence. *Le Moniteur universel* créé en novembre 1789 par l'éditeur Panckoucke, et qui comporte des comptes rendus d'ouvrages (La Harpe, notamment, y écrivit), n'est pas à négliger, non plus que le vite célèbre *Journal des dames et des modes,* animé par La Mésangère de 1797 à 1839 (et qui continue après sa mort). Il n'existe pas encore de presse ni de revues que l'on puisse appeler « littéraires », mais l'actualité littéraire et théâtrale est présente.

On sait quelle guerre Napoléon livra à la liberté d'expression : celle des journaux n'y échappa évidemment pas. Le *Journal des débats,* fondé dès 1789 et devenu puissant depuis son rachat en 1799 par les frères Bertin, se voit infliger dès 1805 la présence d'un censeur interne, Esménard, à qui n'échappe que la relecture du feuilleton dramatique du redouté Geoffroy : du coup, celui-ci, qui officie de 1800 à 1814, se trouve presque sans l'avoir voulu bénéficier d'un flatteur statut d'exception, que rend plus légendaire encore le tirage du journal (32000 abonnés en 1812). Un autre périodique au titre sans cesse reparaissant, le *Mercure de France,* malgré

quelques audaces célèbres comme l'article de Chateaubriand comparant Napoléon à Tibère (1807), sut en parlant surtout littérature traverser le régime sans se faire interdire.

La première chute de Napoléon fit entrer la presse dans une période désordonnée de plus d'un an ; la « littérature » demeura, certes, présente à travers le feuilleton dramatique du *Journal des débats*, toujours le plus puissant quotidien (23 000 abonnés en 1814), et des quotidiens de moindre envergure ; elle sert aussi de prétexte à la verve libérale de petits journaux en réalité politiques tels que *Le Censeur* de Comte et Dunoyer (juin 1814-septembre 1815) et *Le Nain jaune* de Cauchois-Lemaire (décembre 1814-juillet 1815). Le premier devait s'opposer violemment aux Cent-Jours, le second s'y rallier.

Cette période de liberté relative suscite par ailleurs, le 1er mai 1815, la naissance d'un nouveau journal, *L'Indépendant*, bientôt célèbre (d'octobre 1815 à juillet 1817, puis à partir de mai 1819) sous le titre *Le Constitutionnel*, et dont les avis littéraires prudents ne furent pas sans importance, ensuite, durant plusieurs décennies. Mais rien encore que l'on puisse appeler une revue ou un journal *littéraires*.

La seconde Restauration, dès août 1815, s'entoure de textes soumettant la parution de tous les journaux à une autorisation du ministre de la Police, et rétablissant la censure pour tous les écrits périodiques. Cauchois-Lemaire, dont *Le Nain jaune* a été supprimé, tente de donner le change avec l'éphémère *Journal des arts et de la politique* (septembre-octobre). Les premières revues intellectuelles voient le jour, avec des tirages infimes et toujours une priorité plus ou moins masquée accordée à la politique ; c'est le cas des *Archives philosophiques, politiques et littéraires* patronnées par le doctrinaire Royer-Collard (1817-1818). Pour tourner la loi contre les écrits périodiques, plusieurs directeurs font paraître leurs titres sous l'apparence de brochures séparées – ainsi louvoient des organes importants, mais où la politique l'emporte toujours sur le domaine que nous appellerions aujourd'hui culturel : les *Lettres normandes ou Petit tableau moral, politique et littéraire* de Thiessé, *La Minerve*, *Le Conservateur* lancé par Chateaubriand en octobre 1818, un peu plus tard *La Renommée* animée par Benjamin Constant : malgré ces noms de grands écrivains, il ne s'agit que de débattre de la nature du pouvoir politique. La plupart de ces publications cessèrent après l'assassinat du duc de Berry et le renforcement consécutif de la répression (loi du 31 mars 1820), tandis qu'au contraire, précisément pour esquiver par la pointe et le bon mot cette loi, naissent les premiers « petits journaux » littéraires : *Le Miroir des spectacles* (février 1821-mai 1823) en est un bon exemple... avec ses neuf procès politiques en deux ans ! À la même époque naissent *Le Corsaire*, *La Pandore*, promis à des fortunes diverses et tous marqués politiquement même quand ils parlent théâtre. C'est ce petit monde du journalisme d'opinion vers 1821 que peint la deuxième partie d'*Illusions perdues* de Balzac, *Un grand homme de province à Paris* (1839).

Plus à l'écart de l'actualité immédiate, apparaissent de grandes revues, dans lesquelles la part de la littérature est très variable, mais où se dessine déjà une des évolutions importantes du siècle. La première en date est la *Revue encyclopédique* de Marc-Antoine Jullien (1819-1835), dont les bulletins critiques s'élèvent au-dessus de la médiocrité générale. En 1825 commence à paraître la *Revue britannique*, qui

devait pendant trois quarts de siècle, notamment sous la longue direction d'Amédée Pichot puis de son fils, faire connaître, dans des traductions de qualité variable mais qui avaient le mérite d'exister, la production intellectuelle et notamment littéraire de la Grande-Bretagne.

Tous les intérêts dominants ont leur organe de presse, dans lequel apparaissent soit un feuilleton de théâtre (celui du *Journal du commerce*, quotidien des banquiers, est parfois fort intéressant) soit des articles de critique littéraire : ce dernier cas de figure concerne entre autres les nombreux journaux religieux, comme *Le Mémorial catholique* (1824-1830) de l'abbé Gerbet, très inspiré par Lamennais.

Le débat romantique qui naît dès le début de la Restauration oppose d'abord de façon extrêmement tranchée la presse libérale, hostile à la nouvelle école *(Le Nain jaune*, les *Lettres normandes*, *Le Constitutionnel*, *Le Courrier français)*, et une presse ultra qui la défend : *Le Conservateur littéraire* essentiellement rédigé par Victor Hugo (1819-1821), puis *La Muse française*, créée sous l'impulsion d'Émile Deschamps (juillet 1823-juillet 1824) et qui met l'accent sur la promotion d'un nouveau type de poésie en publiant les poètes modernes (Hugo bien sûr mais aussi Vigny, Nodier, Marceline Desbordes-Valmore) et en développant une activité critique militante (Alexandre Guiraud, « Nos doctrines », numéro du 1er janvier 1824). Les réactions de la presse libérale (Latouche dans le *Mercure du dix-neuvième siècle*) favorisèrent une véritable levée de boucliers anti-romantique, concrétisée par l'attaque de Louis-Simon Auger, directeur de l'Académie française, lors de la séance solennelle de l'Institut (24 avril 1824). Le romantisme ultra se trouve ainsi affaibli, tandis que le romantisme libéral (qui existe aussi : voir les deux éditions du *Racine et Shakespeare* de Stendhal) s'exprime dans un nouveau journal, *Le Globe*, fondé par Paul Dubois et Pierre Leroux en septembre 1824, et qui cherche à promouvoir un débat esthétique qui ne soit pas tributaire au premier chef de l'idéologie ; il accorde la vedette aux prosateurs (Stendhal, Mérimée, Sainte-Beuve, Charles de Rémusat, Ludovic Vitet), la poésie restant largement investie par le « groupe » Hugo. Mais cette effervescence des années 1824-1826 favorise à terme la conciliation des deux romantismes et, en 1829, au terme d'une évolution certes d'abord personnelle, Hugo en vient à proclamer que le romantisme n'est rien d'autre que le libéralisme en littérature (préface aux *Poésies* de Dovalle) ; pourtant, au début de 1830, le républicain Carrel, farouche pro-classique, éreinta *Hernani* dans *Le National*, alors que *Le Globe*, contre les refus de Duvicquet (successeur de Geoffroy au feuilleton du *Journal des débats*), fait bon accueil aux premières tentatives théâtrales des romantiques.

Selon les classements d'Eugène Hatin (*Histoire de la presse*, t. VIII, p. 423), onze des cent trente-deux périodiques qui paraissent à Paris au début de 1827 relèvent de la littérature, huit de la musique, six du théâtre. C'est aussi le moment de l'essor des journaux de modes, dont certains jouirent d'une remarquable longévité ; au *Journal des dames et des modes*, déjà cité, ajoutons au moins le *Petit Courrier des dames* et *Le Follet* (qui subsista jusqu'en 1882...) ; il faut mettre à part *La Mode*, lancée en 1829 par Girardin et Lautour-Mézeray, et qui devint dès août 1830 un violent organe politique anti-orléaniste.

Il faut en effet en venir à cette date décisive de la révolution de Juillet, à ces « trois glorieuses » de l'été 1830 qui suscitèrent une libération assez courte

(jusqu'aux lois de septembre 1835 votées après l'attentat de Fieschi), mais très féconde, de la presse – et de l'activité théâtrale, qui en dépend de façon non négligeable par le feuilleton. Avant même Juillet, le compte rendu de théâtre est le fonds de commerce privilégié du redouté Charles Maurice (*Courrier des théâtres*, 1823-1842) ; la littérature non plus n'est pas absente des petits journaux satiriques, *Le Corsaire* lancé en 1823, *Figaro* en 1826, *La Silhouette* et *Le Voleur* en 1829. *Le Globe*, devenu quotidien en février 1830, subit l'influence de Pierre Leroux et passe bientôt sous la coupe des saint-simoniens. De nouveaux grands journaux (qui comportent des rubriques littéraires) se sont créés pour accélérer la chute des Bourbons (*La Tribune* en juin 1829, *Le Temps* en octobre, *Le National* en janvier 1830). La puissance au moins intellectuelle de ces nouveaux organes leur a donné une grande force contre les ordonnances de juillet, précisément et maladroitement dirigées d'abord contre la presse.

Au début de la monarchie de Juillet, après un bref moment d'exaltation presque universelle, la presse satirique se développe par la chanson, le dessin, les scénettes théâtrales, du côté légitimiste (*Les Cancans*, *Brid'oison*, *Le Revenant* et d'autres) comme du côté républicain (*La Caricature*, *Le Charivari*) ; *Le Corsaire* et, pendant un temps, *Figaro* sont toujours là. La presse d'inspiration chrétienne prend aussi position ; Chateaubriand accorde en 1831 son parrainage à la *Revue européenne* dont les articles littéraires sont remarquables, de même que ceux que l'on peut lire dans *L'Avenir*, fondé par Lamennais en octobre 1830, et surtout connu comme une des étapes du divorce bientôt consommé entre ce farouche revendicateur et le Vatican.

Du côté des revues, deux grandes concurrentes nées ensemble à la fin de la Restauration occupent bientôt la part la plus enviée de l'horizon littéraire. La *Revue des Deux Mondes*, fondée comme journal des voyages (ce qui explique son titre), devient en quelques mois, à partir de son rachat (1831) par François Buloz qui devait la diriger pendant près d'un demi-siècle, le bimensuel qui fait autorité à la fois en littérature (prépublications de nouvelles de Balzac, de presque toute l'œuvre de Musset, poétique et théâtrale, des récits de voyage de Sand, de plusieurs grands poèmes de Vigny comme « La maison du berger » en 1844), par ses articles critiques de fond, souvent très réservés à l'égard des romantiques (Sainte-Beuve et surtout Gustave Planche), et dans tous les domaines de l'actualité intellectuelle ; la revue atteint en 1843 deux mille abonnés, chiffre élevé pour ce type de publication. En face d'elle, la *Revue de Paris* fondée, en 1829 aussi, par le Dr Véron, tombe sous le contrôle de Buloz en 1834 et disparaît en 1845 ; à ses débuts elle avait pu s'enorgueillir de la collaboration régulière de Mérimée (toutes ses premières nouvelles), de Balzac (des nouvelles, et la prépublication intégrale du *Père Goriot* à l'automne 1834), de Scribe (proverbes à la façon de Théodore Leclercq).

La presse féminine, saint-simonienne *(Tribune des femmes)* ou plus modérée (*Journal des femmes* de Fanny Richomme, *Le Conseiller des femmes* d'Eugénie Niboyet), est alors prospère ; on y trouve de la critique littéraire, de même que peut être rattaché à la littérature le *Musée des familles*, lancé en 1833, et dans lequel son directeur Samuel-Henry Berthoud diffuse contes et romans flamands. L'année 1833 peut être considérée comme un apogée dans la publication, très souvent éphémère, de nombreuses petites feuilles de critique littéraire et/ou théâtrale dont la lecture permet

de reconstituer assez fidèlement le paysage de la production culturelle française de l'époque, non seulement par les opinions émises mais aussi par les innombrables pièces de vers et proses narratives qu'elles publient sans relâche (*La France littéraire, Le Pygmée, Le Coin du feu*...).

Il ne faudrait pas clore ce développement sur la presse littéraire au début de la monarchie de Juillet sans dire l'importance de deux revues : *L'Europe littéraire*, éphémère et luxueuse tribune du grand romantisme (1832-1833) et surtout *L'Artiste*, fondé en février 1831 par Achille Ricourt, avec l'appui flatteur de Jules Janin, et qui joua, pendant quelques années, un rôle de premier plan dans la polémique générale sur le beau et sur l'art, mais non pas dans un mouvement pro-romantique aveugle (contrairement à ce que l'on affirme encore trop souvent aujourd'hui), les réticences à l'égard de la nouvelle école l'emportant presque dès le début (à preuve l'« éreintage » de *Notre-Dame de Paris*...), même dans le domaine des beaux-arts où pourtant des critiques intelligents (Théophile Thoré, Gustave Planche) luttent contre l'engourdissement académique.

Les lois consécutives à l'attentat de Fieschi provoquent la disparition de *La Caricature* et de plusieurs journaux républicains (*La Tribune*, elle, a succombé dès le printemps 1835 sous le poids des amendes). Même si les revues littéraires se maintiennent, un espace s'est constitué qui favorise la naissance d'une presse à meilleur marché, moins étroitement politique, et dont l'audience étendue doit provoquer aussi l'extension des modes d'expression et de publication de la presse littéraire. C'est la double naissance, le même jour (1er juillet 1836), de deux quotidiens concurrents, *Le Siècle* de Dutacq et *La Presse* de Girardin. Prix d'abonnement moitié moindre, large recours à la publicité, ouverture du « rez-de-chaussée » de la première page (jusqu'alors réservé au feuilleton critique) à ce que l'on appelle d'abord le « feuilleton-roman » : c'est un nouveau visage de la presse que crée soudainement ce qu'Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty ont pu appeler « l'an I de l'ère médiatique » (sous-titre de leur livre de 2001 sur la première année de *La Presse*). En une dizaine d'années *La Presse* atteint les 20 000 exemplaires, *Le Siècle* presque le double.

Le phénomène le plus spectaculaire issu de cette transformation, c'est le feuilleton romanesque ; bientôt, d'ailleurs, les autres quotidiens, ayant compris l'enjeu, concurrencent la nouvelle presse sur son propre terrain. *La Presse* accueille plus d'un roman de Balzac (dès 1836 avec *La Vieille Fille*, puis entre autres *Les Employés*, 1837 ; *La Rabouilleuse* et les *Mémoires de deux jeunes mariées*, 1841-1842 ; *Honorine*, 1843 ; la seule partie publiée des *Paysans*, 1844 ; deux parties de *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1843 et 1847...) ou de Théophile Gautier (notamment *Militona*, sur l'univers de la tauromachie, 1847) ; Balzac lui-même fait jouer la concurrence et donne aussi des feuilletons au *Siècle* (*Une fille d'Ève*, 1838-1839 ; *Pierrette*, 1840 ; *La Fausse Maîtresse*, 1841 ; *Albert Savarus*, 1842...). Mais les grands succès d'Eugène Sue, d'Alexandre Dumas qui a pratiquement cessé d'écrire pour le théâtre, de Frédéric Soulié, sont hébergés au *Journal des débats* (*Les Mystères de Paris* de Sue, juin 1842-octobre 1843) ou au *Constitutionnel*, qui y trouve un regain de vigueur (du même Sue, *Le Juif errant*, juin 1844-juillet 1845).

Girardin, ouvert à toutes les « connaissances utiles » (mots du titre d'une de ses publications à bon marché), chercha toujours l'équilibre entre la politique et la vie

culturelle, associant aux romans publiés par épisodes (outre Balzac et Gautier : Gozlan, Sandeau...) la qualité exceptionnelle du feuilleton critique : feuilleton d'art assuré par Théophile Gautier, essentiellement à l'occasion des Salons, et surtout feuilleton dramatique hebdomadaire tenu de 1837 à 1855 par le même Théophile Gautier (que relaie parfois son ami Nerval), et qui fait à celui, plus coté mais plus superficiel, de Jules Janin dans le *Journal des débats* la plus saine des concurrences. À lire ne serait-ce que ces deux feuilletons (celui de Gautier se poursuivit dans *Le Moniteur universel* jusqu'à la fin du second Empire), on a de la production théâtrale en France entre 1830 et 1870 une vue continue tout bonnement exceptionnelle.

Les revues continuent d'animer le paysage de la seconde moitié de la monarchie de Juillet. Les articles littéraires du jeune Louis Blanc dans la *Revue républicaine* de Marchais (1834-1835) préludent à la *Revue du progrès,* qu'il dirige de 1839 à 1842, puis à la *Revue indépendante* fondée fin 1841 et dans laquelle George Sand et Pierre Leroux rivalisent de générosité idéaliste. Les projets vraiment littéraires, peu rentables, ne trouvent pas leur public : Balzac, surtout, échoue deux fois de façon cuisante (*Chronique de Paris,* 1836 ; *Revue parisienne,* 1840), malgré des pages géniales (l'article sur *La Chartreuse de Parme* se trouve dans le troisième et dernier numéro de la seconde de ces revues). En revanche, les périodiques grand public, moins littéraires à vrai dire qu'orientés vers la curiosité, font florès : après le *Magasin pittoresque,* fondé en 1833 et qui prospère, c'est en 1843 la fondation de *L'Illustration.*

L'année 1848 marque dans la presse politique une rupture, qui est à peine perceptible, en revanche, dans la presse littéraire ; Sainte-Beuve continue d'officier dans la *Revue des Deux Mondes,* les grands feuilletons critiques (Janin, Gautier) se perpétuent. La brève floraison des petits journaux démocratiques passe à côté de la littérature, de même que les quelques tentatives plus importantes, qui durèrent jusqu'au coup du Deux Décembre (ainsi *La République* de Bareste). Les grands écrivains qui s'engagent le font à titre politique : Lamartine *(Le Bien public),* Hugo et les siens *(L'Événement).* L'historien littéraire note cependant avec intérêt les retombées de l'amendement Riancey qui interdit comme potentiellement subversive la publication des romans en feuilleton, et admire avec quelle habileté et quel esprit Nerval – dont Michel Brix (*Nerval journaliste,* Namur, 1987) a montré toute l'importance dans l'histoire de la presse littéraire – contourne l'interdiction dans son faux-vrai feuilleton d'*Angélique* (nouvelle des *Filles du feu* dont la matière est issue du non-roman de 1850 *Les Faux Sauniers*).

Le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte marque l'entrée de la presse d'opinion dans une période sombre ; jusqu'à 1860 l'expression vraiment libre est inenvisageable, ou aussitôt punie. La presse littéraire y trouve l'occasion d'une reviviscence, parfois amorcée, il est vrai, avant 1848. C'est le cas de *L'Artiste,* dont le déclin est enrayé grâce à sa reprise, en 1843, par Arsène Houssaye, littérateur médiocre mais esprit habile et entreprenant, et qui, avec des intermittences, conserve le rôle principal jusqu'en 1881 ; la seconde belle période que connut *L'Artiste* intervient lorsque le poste décisif de rédacteur en chef revient à Théophile Gautier (décembre 1856 – février 1859) ; c'est alors que la doctrine littéraire dite de l'art pour l'art, qui s'attache à son nom, eut son plus grand rayonnement : Flaubert et Banville, Baudelaire (qui prend notamment la défense de *Madame Bovary*) et les Goncourt,

Gautier lui-même figurent au brillant sommaire de cette brève période. Lorsque Houssaye reprend ensuite les rênes, il ouvre les pages de la revue aux vers et aux théories des jeunes poètes parnassiens : Léon Dierx, Catulle Mendès, Albert Glatigny ; à côté de Gautier, Banville et Baudelaire, les maîtres, on trouve aussi dans *L'Artiste* des années 1860 Verlaine, et un des premiers textes théoriques importants de Mallarmé (« Hérésies artistiques : l'art pour tous », 15 septembre 1862).

Le renouveau journalistique dont nous parlons concerne aussi, pour ce qui est des rubriques littéraires, les organes gouvernementaux. Le second Empire est la grande époque du *Moniteur universel*, avec au feuilleton littéraire Sainte-Beuve venu du *Constitutionnel* (et qui osa prendre la défense de Flaubert lors de la condamnation de *Madame Bovary*), et au feuilleton artistique et théâtral (à partir de 1855) Théophile Gautier, transfuge de *La Presse*. *Le Constitutionnel* compense le départ de Sainte-Beuve en publiant en feuilletons les romans de Dumas et de Sand. C'est souvent, en effet, par le feuilleton (critique ou romanesque) qu'un quotidien trouve sa place dans le débat sur la littérature : ainsi Sainte-Beuve a jusqu'en 1857 un rival non négligeable en la personne de Pontmartin, feuilletoniste de *L'Assemblée nationale*.

Lorsque certains signes, malgré les durcissements induits par l'attentat d'Orsini (1858), font croire à la possibilité d'une libéralisation prochaine, de nouveaux organes apparaissent, dont la contribution à l'histoire de la France littéraire n'est pas négligeable : il en va ainsi du journal fondé en 1859 par l'ancien saint-simonien Adolphe Guéroult, *L'Opinion nationale*, qui publie en feuilletons Paul Féval et Ponson du Terrail, dont Francisque Sarcey tient la rubrique théâtrale, et où Baudelaire publie en 1863 sa magistrale étude sur Delacroix.

Depuis 1850 et jusqu'au-delà de 1860 la difficulté de se faire une place sur l'échiquier politique favorise aussi l'essor de la presse non politique, entre autres littéraire. À côté d'entreprises solitaires (le *Monte-Cristo* de Dumas, 1857 ; *Le Civilisateur* de Lamartine, 1852-1854, puis, à partir de 1856, son *Cours familier de littérature*), se font jour des périodiques de haute tenue comme *L'Athénæum français* (1852-1856). Les revues anciennes subsistent : toujours menée par Buloz (qui ne meurt qu'en 1877), la *Revue des Deux Mondes* continue de donner aux poètes une place qui reflète ses goûts et ses amitiés : depuis les années 1840, Gautier, Leconte de Lisle (mais non Banville condamné dès 1843), Victor de Laprade, Baudelaire surtout dont dix-huit poèmes des futures *Fleurs du mal* figurent dans un seul numéro (1er juin 1855). Après la mort de Vigny, la *Revue* révèle un des poèmes inédits des *Destinées* publiées au même moment (« La colère de Samson », 15 janvier 1864). Une chronique irrégulière fait le point sur « La poésie et les poètes en France » (Planche, décembre 1852 et septembre 1853, Armand de Pontmartin, août 1861) ; un autre critique, Émile Montégut, soutient le Victor Hugo de l'exil, donne de beaux portraits de Gautier, Musset...

On assiste aussi à des renouvellements audacieux et risqués : la *Revue de Paris* avait disparu, absorbée par *L'Artiste*, en 1845. En octobre 1851, c'est Théophile Gautier qui la relance, et qui lui donne un éclat incomparable, y publiant le *Poe* de Baudelaire, *Aurélia* de Nerval, *Les Paysans* de Balzac (version « terminée » par la veuve du romancier) et le *Balzac* de Laure Surville, *Un été dans le Sahara* de Fromentin, enfin *Madame Bovary*, en entier, juste avant sa publication en librairie.

Interdite pour immoralité en février 1857 puis, définitivement, le 15 janvier 1858, cette deuxième *Revue de Paris* est à coup sûr la plus riche pour l'histoire littéraire. Naissent encore des périodiques-manifestes comme *Réalisme* de Duranty (1856) ou la *Revue du progrès* de Xavier de Ricard, où débute Verlaine. Doivent enfin ne pas être oubliées la *Revue européenne* de Lacaussade (1859), qui publie Leconte de Lisle, Baudelaire, Tourgueniev ; la *Revue française* d'Eugène Oger (1855-1859) qui accueille notamment Baudelaire, poète (quinze pièces dont « L'albatros ») et critique (le « Salon de 1859 ») ; et enfin la *Revue fantaisiste*. Ce bimensuel de faible durée (19 numéros, 15 février-1er novembre 1861) jouit d'un renom qui tient à son fondateur, Catulle Mendès, vingt ans à peine à l'époque, et surtout à son contenu, qui fait la part belle à Banville (près de vingt poèmes) et surtout à Baudelaire : « Madrigal triste » et neuf poèmes en prose majeurs, un article sur Delacroix, une traduction de Poe et les cinq livraisons, capitales, des « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains ». Avoir publié du Baudelaire est souvent, d'ailleurs, la seule raison pour une revue de ne pas être tout à fait oubliée aujourd'hui (on peut citer, à la même époque, la *Revue contemporaine* [1852-1870], dont le mérite littéraire se limite à peu près à la publication, entre mars 1859 et février 1861, de douze des nouvelles *Fleurs du mal*, dont « Les petites vieilles » et « Rêve parisien »).

La littérature est également présente dans de nouveaux secteurs comme celui de la presse pour enfants, née au début du siècle, et qui a commencé à se structurer dès le début de la monarchie de Juillet, avec le *Journal des enfants* de Desnoyers ou le bien élevé *Journal des demoiselles* (1833-1922...), mais qui ne prend qu'à cette époque son véritable essor, surtout à partir de 1864, date de la création, par Hetzel et Jean Macé, du *Magasin d'éducation et de récréation* qui publia Jules Verne.

Sous l'Empire libéral apparaît un nouveau *Figaro* (le tout premier du nom remontait à 1826... puis Alphonse Karr l'avait momentanément relancé) ; brillamment dirigé par Villemessant, ce quotidien marque le succès d'une presse à la fois littéraire, artistique et mondaine, aux positions flottantes : il attaque *Les Fleurs du mal* mais accueille des articles de Vallès... Cette presse « facile » ne doit pas forcément être négligée et par exemple Baudelaire, si souvent incompris, trouva de justes défenseurs à *L'Illustration*, notamment sous la plume de Jules Claretie. De plus, ce type de journaux riches en images (ajoutons-y *Le Monde illustré*, *L'Univers illustré* pour la même période) a un tirage élevé – plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires – et ce qu'ils disent ne reste donc pas sans écho. Mais à la même époque (seconde décennie de l'Empire) apparaissent aussi des publications plus progressistes, voire qui déguisent sous des positions artistiques ou littéraires avancées des idées politiques difficiles à faire admettre ; on peut citer dans cet ordre d'idées *La Jeune France* de Vermorel, qui défend *Tannhaüser* en 1861, ou *La Réforme littéraire* de Pichat (1862).

Toutefois, à cette époque, le vrai bouleversement (comparable à celui de 1836), c'est l'apparition de la presse quotidienne populaire à très bon marché, avec la création, le 1er février 1863, du *Petit Journal* par Polydore Millaud, qui déclare dans le numéro-spécimen vouloir offrir « une partie littéraire considérable et très variée » – dans la pratique, surtout le roman-feuilleton et le fait divers ; en deux ans et demi, le tirage atteignit les 250 000 exemplaires. La concurrence fait naître d'autres jour-

naux du même genre, dont en 1865, lancé par Villemessant, *L'Événement*, où Zola tient, avec l'audace que l'on sait au service des novateurs, le courrier littéraire et artistique. Tout à la fin de l'Empire l'audace occupe tous les créneaux : au *Journal officiel* dominé par Rouher (et où Théophile Gautier, quittant *Le Moniteur*, vient poursuivre son activité de feuilletoniste) s'oppose avec verve la fameuse *Lanterne* d'Henri Rochefort, dont le premier numéro est du 31 mai 1868 ; toutefois, si Rochefort a la plume d'un écrivain, ses préoccupations ne vont ni à l'art ni à la littérature, mais à la satire d'idées et d'esprit : tout au long du siècle nous aurons ainsi vu les tribunes politiques plus occupées que les littéraires, et c'est d'autant plus vrai que les régimes contestés sont en position de faiblesse : on pourrait dire la même chose, à la veille de la chute de l'Empire, du *Peuple* ou du *Réfractaire*, deux tentatives de Vallès en 1869, ou de *La Cloche*, fondée la même année par Louis Ulbach, et où écrit Zola.

La Commune de 1871 ne marque pas une rupture suffisamment longue pour que la presse non politique ait pu en être marquée. Accompagner la production de cette presse jusqu'à la fin du siècle suppose donc que l'on fasse encore une fois remarquer la persistance de tribunes littéraires résolument transhistoriques, du type de la *Revue des Deux Mondes*, ce qui n'empêche nullement l'émergence de nouveaux journaux, de nouvelles revues.

Peut-être faut-il à nouveau rappeler d'abord l'augmentation spectaculaire des tirages de la presse à feuilleton et à sensation : *Le Petit Journal*, déjà cité, qui publie Jules Verne et Xavier de Montépin, approche les 600 000 exemplaires en 1880, et le million dix ans plus tard ; *Le Petit Parisien* de Jean Dupuy, fondé en 1876, en est à 1,4 million en 1910 ; il faut ajouter à ces deux titres *Le Matin* (fondé en 1884) et surtout *Le Journal* (1892), vite célèbre par la variété et le brio de ses collaborations littéraires (Mendès, Barrès, Mirbeau, Coppée, Bourget, Allais, Courteline...) et qui atteint le million d'exemplaires en 1900.

Les grands journaux traditionnels qui subsistent, souvent depuis longtemps, continuent de nous retenir soit par leur feuilleton dramatique (la rubrique la plus universellement assurée durant tout le siècle !) soit par leurs articles de critique littéraire, ainsi *Le Temps* où officient Sarcey (théâtre, 1867-1899), Anatole France et Paul Souday (littérature, 1886-1929). De nouveaux journaux parisiens contribuent à la variété du paysage journalistique, entre autres *Gil Blas*, créé en 1879, animé par Catulle Mendès et surtout par Maupassant qui y publia beaucoup dans le genre grivois, et qui s'en inspira pour son roman *Bel Ami*.

Il convient aussi de redire que le nom des grands écrivains n'est généralement pas associé à la presse pour des raisons littéraires : c'est manifeste, à la fin des années 1870, dans le cas du *Rappel*, journal ardemment républicain animé, à l'ombre du vieil Hugo, par Vacquerie et Paul Meurice, ses fidèles ; le contrecoup littéraire de cet activisme militant, il faut l'aller chercher dans *L'Art d'être grand-père*, au titre si trompeur (voir Agnès Spiquel, *Du passant au passeur*, Eurédit, 2001). Et l'on pourrait, bien sûr, évoquer le « J'accuse » de Zola (13 janvier 1898), qui fit momentanément d'un petit journal où écrivait Clemenceau, *L'Aurore*, un brûlot radical.

La presse de curiosité, de voyage, la presse féminine (*Le Petit Écho de la mode* est créé en 1878), la presse pour enfants continuent de prospérer ; mais peut-on dire

que leurs productions expriment ou enrichissent la France littéraire ? oui, par exception, si l'on songe au *Petit Français illustré* d'Armand Colin (1889-1905), journal pour enfants qui publia les romans de Zénaïde Fleuriot et surtout les romans en images de Georges Colomb, *La Famille Fenouillard* (1889-1893), *Le Sapeur Camember* (1889-1896) et *Le Savant Cosinus* (1894-1900). À l'extrême limite de notre période (1905) apparaît *La Semaine de Suzette*, où furent publiées les aventures de Bécassine écrites par Maurice Languereau.

Ce sont toutefois les revues qui, durant tout le dernier tiers du siècle, représentent le secteur vraiment créatif de l'expression littéraire, et le meilleur « relais de l'écrivain » ; on n'évoquera ici que les principales, dont certaines sont en outre évoquées par Jean-Thomas Nordmann à propos de la critique.

La *Revue des Deux Mondes* est dirigée par Buloz fils (1877-1893) puis par Ferdinand Brunetière (1894-1906). Elle est toujours généraliste, et la littérature n'y occupe pas la première place quantitative. À partir de 1870 les sommaires sont marqués, pour ce qui est des publications, par une certaine absence d'audace ; presque tous *Les Trophées* de Heredia, mais Verlaine, Mallarmé sont absents. Du côté de la prose : Bourget, Loti, Coppée, Bazin, Anatole France peuvent sembler confirmer ce traditionalisme, mais par ailleurs Teodor de Wyzewa milite en faveur de l'esthétique wagnérienne et du symbolisme, et ouvre la revue à de nombreux auteurs étrangers anglo-saxons, nordiques et slaves. À la fin du siècle les débats sur la versification trouvent leur écho dans la *Revue* (René Doumic, « La question du vers libre », 15 juillet 1897). L'influence critique de Ferdinand Brunetière se fait sentir dès les années 1880 ; sous sa direction, la *Revue* tient un discours critique de plus en plus centré sur l'histoire littéraire, dont l'influence alors régnante se manifeste d'ailleurs par la création de la *Revue d'histoire littéraire de la France* en 1894.

Ce sont toutefois des périodiques vraiment nouveaux (même quand ils reprennent des titres anciens) qui apportent le plus. Juste avant l'explosion symboliste de 1886, on ne saurait négliger *La Revue contemporaine*, mensuel dirigé de janvier 1885 à mai 1886 par Adrien Remacle, avec Édouard Rod comme rédacteur en chef, et dont les sommaires manifestent une intéressante curiosité européenne (nombreuses traductions de poètes étrangers) et un grand éclectisme dans la publication de la poésie française contemporaine, de Leconte de Lisle et Banville à Moréas ou François Coppée.

C'est, aussitôt après, *La Vogue* qui représente la grande nouveauté. *La Vogue* est d'abord une revue hebdomadaire de 1886, dirigée à sa fondation par Léo d'Orfer, mais dominée, dès la fin de mai, par la personnalité de Gustave Kahn, qui y publie ses propres écrits, mais qui surtout supervise l'édition ou la réédition de textes considérés aujourd'hui comme essentiels : des extraits des *Poètes maudits* de Verlaine, dont son texte sur lui-même (« Pauvre Lélian », 7 juin), et surtout les œuvres de Rimbaud : du 13 mai au 21 juin, en cinq livraisons, révélation des *Illuminations* ; et, du 6 au 20 septembre, reprise d'*Une saison en enfer*, à peu près ignorée lors de sa première édition en 1873. Les poèmes publiés par ailleurs pâlissent dans ce voisinage, alors qu'eux aussi comptent dans l'histoire de la poésie – à commencer par les vers (et les proses) de Jules Laforgue. Là ne se limitent pas les richesses de cette première *Vogue* : poèmes de Charles Morice, René Ghil, Paul Bourget, Jean Lorrain,

Jean Moréas, Paul Verlaine («Parallèlement», 29 novembre), Verhaeren ; traductions de poètes étrangers (Whitman, et l'*Hypérion* de Keats) ; reprise de l'*Art poétique* d'Horace dans la traduction de Le Peletier du Mans, suivie de *L'Art poétique* rédigé par Le Peletier lui-même. Enfin Paul Adam, contre le manifeste de Jean Moréas publié dans *Le Figaro* du 18 septembre, signe un énergique plaidoyer en faveur de *La Vogue* comme organe de la vraie rénovation poétique («Le symbolisme», 4 octobre). *La Vogue* n'eût-elle duré que ces neuf mois de 1886, elle aurait déjà marqué de son empreinte un moment il est vrai fort dense de l'histoire de la poésie en France. Le même Gustave Kahn, assisté d'Adolphe Retté comme secrétaire de rédaction, relance *La Vogue* en juillet 1889 sous la forme d'un mensuel, mais cette nouvelle formule ne dure que deux mois, et il faut attendre la fin du siècle pour que Tristan Klingsor tente à nouveau de faire vivre le titre (janvier 1899-juillet 1901) : au sommaire, Moréas et ses stances, Francis Jammes, Pierre Louÿs, mais aussi un éparpillement de nouvelles, de contes, et de multiples courts articles sur la peinture, la musique, la mondanité, les voyages... Ce ne sont plus les coups d'éclat du printemps et de l'été 1886.

Le *Mercure de France* – reprise d'un titre auguste et ancien – est à partir de 1889 une tribune symboliste où s'expriment des créateurs indépendants comme Remy de Gourmont, Renard, Jarry. Gourmont en fait, dans un premier temps au moins, une tribune contre le naturalisme ; mais son rôle d'homme nuancé et raffiné va plus loin ; il réhabilite la poésie du XVIIe siècle, fait mieux connaître Nerval, publie enfin plusieurs articles réunis dans *Le Problème du style* (1907).

La *Revue blanche*, fondée en Belgique en 1889, est animée par Félix Fénéon ; elle milite en faveur d'une innovation fort variée et publie Péguy, Proust, Gide ; Léon Blum (brillant critique littéraire au tournant du siècle) en est un temps le secrétaire de rédaction. Après avoir célébré Barrès, la revue s'engage – avec autant d'ardeur – dans le combat dreyfusard ; elle disparaît en 1903.

Le mensuel *L'Ermitage* (1890-1906) tire son titre du nom d'une petite salle du quartier Latin où son fondateur, Henri Mazel, animait avec quelques camarades des spectacles farcesques : il en reste une trace dans la fidélité avec laquelle la revue publia les poèmes inclassables de Georges Fourest (réunis en 1909 dans *La Négresse blonde*). Dirigé, à partir de janvier 1896, par Georges Ducôté, il eut pour secrétaires de rédaction Adolphe Retté, René Boylesve, Stuart Merrill entre autres. L'accueil fait aux poètes contemporains est assez éclectique : Henri de Régnier, Charles Moréas, Verlaine, Francis Vielé-Griffin, Émile Verhaeren, Henri Ghéon, traductions de Whitman, de Keats... L'esprit symboliste de la partie critique, d'abord modéré, s'accentue lorsque Mallarmé est désigné comme chef de file (janvier 1893), tout en restant sur ses gardes : *Les Trophées* sont durement condamnés, mais des vrais novateurs on n'accepte que le plus lisible, opposant chez Rimbaud le rassurant *Bateau ivre*, un de ses «purs chefs-d'œuvre», à ce «cahier d'informes notes, *Les Illuminations*» (article non signé, juin 1893). Au fil des années la qualité de cette critique poétique se maintient, alors que celle des jeunes poètes publiés paraît bien inférieure, à des exceptions près telles que Paul Fort, dont *L'Ermitage* accueille les séries successives des *Ballades françaises*. Gide figure bientôt au sommaire, notamment avec la remarquable série de ses « Lettres à Angèle », où il annonce notamment

la disparition du vers comme signe obligé de la poésie (juin 1899). C'est aussi dans *L'Ermitage* que, en réponse à une enquête sur « Quel est votre poète ? », Gide répond par le fameux : « Victor Hugo, hélas » (février 1902). Enfin c'est encore lui qui, en 1905, tente avec Remy de Gourmont un essai de corédaction en chef, amorçant ainsi la relève qui le conduit à fonder très peu après la *Nouvelle Revue française.* À *L'Ermitage* il faut encore associer deux autres revues importantes, *La Plume* et *La Vogue.*

La Plume, bimensuel fondé en 1889 par Léon Deschamps (décembre 1899), est reprise par Karl Boès en 1899, et cesse de paraître en juin 1904. Deschamps lance cette revue avec peu de moyens mais la fait vite connaître, grâce à l'agitation entretenue autour des soirées du Soleil d'or, café de la place Saint-Michel, et à des banquets de prestige dont le premier est un hommage à Moréas (février 1891). Il prend la tête d'opérations remarquées de secours aux gens de lettres, notamment Verlaine (souscription pour *Dédicaces,* 1890). *La Plume* devient également célèbre pour ses belles éditions et pour les expositions qu'elle organise ; au début des années 1900 son tirage peut aller à 10 000 exemplaires. En publiant dès 1890 les pièces condamnées de Baudelaire, puis de Richepin, Deschamps s'attire des procès qui sont encore de la publicité. La critique (notamment celle, incisive, d'Adolphe Retté) est parfois novatrice comme avec « Le cabanon de Prométhée », article de Léon Bloy en faveur des *Chants de Maldoror* (septembre 1890). Les vers de Mallarmé sont d'abord bien accueillis (publication d'inédits dont le *Tombeau d'Edgar Poe* et des fragments d'*Hérodiade* et du *Faune,* 15 mars 1896), puis les opinions de *La Plume* sur Mallarmé s'infléchissent dans un sens critique, pour contrer l'admiration de *L'Ermitage.* À partir de 1898 la revue cherche de nouveaux « créneaux » : art, histoire à sensation, roman-feuilleton, et aussi un important numéro pour le centenaire de Hugo (15 février 1902) ; c'est surtout la variété des sommaires des grandes années qui fait de *La Plume* une des meilleures revues du tournant du siècle.

À partir de 1894, une nouvelle version de *La Revue de Paris* voit le jour, inspirée puis dirigée par l'historien Lavisse, et où écrivirent des romanciers d'horizons très divers : Loti, Barrès, Romain Rolland, Anatole France ; la poésie n'y tient qu'une place relative. Quelques études critiques, sur la poésie étrangère (Shelley, d'Annunzio), ou sur l'évolution formelle du vers qui agite les esprits au tournant du siècle (Adolphe Boschot, « La réforme de la prosodie », 15 août 1901) ; beaucoup de biographie (Nerval, Tennyson, Vigny...).

L'inventaire serait interminable (comme il l'eût été pour une période antérieure telle que la monarchie de Juillet) si l'on voulait mentionner toutes les revues qui comportent une partie littéraire, par exemple la *Revue bleue,* fondée en 1863 et qui subsista jusqu'en 1933 ; au même genre de périodique cultivé se rattache le cas un peu particulier des *Annales politiques et littéraires* créées par Jules Brisson en 1883 et qui publièrent, chaque semaine jusqu'à la guerre, des textes de conférenciers littéraires célèbres (celles de la fameuse Université des Annales, dirigée par la fille de Francisque Sarcey, épouse du fils de Brisson) ; le succès de cette revue illustrée fut considérable (jusqu'à 170 000 exemplaires en 1912).

On a pris ici le parti très discutable de ne pas considérer pour elle-même la presse de province ; elle existe, et les études à son sujet se multiplient, qui dépassent peu

à peu le niveau d'hagiographies locales incertaines (voir, pour le seul domaine théâtral, la riche *Bibliographie* établie par Christine Carrère Saucède, multigr., 2002) ; mais on constate que la domination du thème politique y est aussi forte que dans la presse parisienne, et que les revues littéraires non parisiennes dont l'apport est vraiment décisif *et autonome* sont très peu nombreuses : ce qu'elles publient de plus intéressant se retrouve... dans la presse de Paris, comme le montre l'exemple type de la revue littéraire *La France départementale, revue de la province* (1834-1840), dont les sommaires sont entièrement constitués d'emprunts aux périodiques des provinces. La France littéraire du XIX[e] siècle reste décidément parisiano-centriste, et les bons littérateurs qui animent chez eux des revues, Samuel-Henry Berthoud à la *Gazette de Cambrai*, Émile Souvestre à la *Revue de Bretagne* (pour prendre deux autres exemples se rapportant au même moment historique), sont encore connus de nous parce qu'ils ont écrit, vécu et publié à Paris.

Ce qu'il s'agissait surtout de montrer, c'est la façon dont les journaux à rubriques littéraires et les revues constituent, de manière croissante durant tout le siècle, ce que nous avons proposé d'appeler des « relais de l'écrivain ». Il est évident que ce relais passe, s'il veut être efficace, par les forts tirages (Paris), par la diffusion stable (Paris), par la concentration des intelligences (Paris). La France littéraire de l'avant-dernier siècle est ainsi... et que les choses aient véritablement changé depuis que Balzac nous le disait n'est pas sûr.

BIBLIOGRAPHIE

Bellanger Cl., Godechot J., Guiral P. & Terrou F. (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, PUF, 1969-1971, 5 vol.

Bellet R., *Presse et journalisme sous le second Empire*, Paris, Armand Colin « Kiosque », 1967.

Berthier P., *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet*, Lille, A.N.R.T. [ex- Presses universitaires du Septentrion], 1997, 4 vol.

Caillard M. & Forot Ch., *Les Revues d'avant-garde (1870-1914)* [1924], réimpr. Paris, Ent'revues/Jean-Michel Place, 1990.

Cent ans de vie française à la « Revue des Deux Mondes », Paris, Hachette, 1929.

Des granges Ch.-M., *La Presse littéraire sous la Restauration*, Paris, Mercure de France, 1907.

Hatin E., *Histoire politique et littéraire de la presse en France*, Paris, Poulet-Malassis & de Broise, 1859-1861, 8 vol. ; *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*, Paris, Didot, 1866 (rééd. Anthropos, 1965).

Le Livre du centenaire du « Journal des débats », Paris, Plon, 1889.

Leroy G. & Bertrand-Sabiani J., *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, PUF, 1998.

Mitterand H., *Zola journaliste*, Paris, Armand Colin « Kiosque », 1962.

Sullerot É., *La Presse féminine*, Paris, Armand Colin « Kiosque », 1963 ; *Histoire de la presse féminine française des origines à 1848*, Paris, Armand Colin, 1966.

Les relais de l'écrivain au XXe siècle

François CHAUBET

On peut considérer le destin de l'écrivain, de 1880 à 1980, exemplairement résumé par deux cérémonies de funérailles, celles de Hugo (1885) et de Sartre (1980), comme placé entre la confirmation éclatante des pouvoirs quasi sacrés du littérateur, mage des temps modernes, et l'adieu mélancolique à celui qui incarna le dernier une forme de pouvoir spirituel. Il resterait cependant à mesurer cette part sociale du magistère littéraire, à distinguer les diverses médiations, relais entre un auteur et le public, qui rappellent que la littérature relève d'institutions qui la règlent et que la belle saison des lettres françaises dans la première moitié du XIXe siècle naît, non seulement à la faveur des battements singuliers de quelques cœurs créateurs, mais aussi en fonction de ces hautes températures ménagées par la vaste serre chaude que fut en quelque sorte la société française, attentive à favoriser de telles éclosions littéraires, à les accueillir et à les promouvoir. Or, tout un environnement social et matériel de la littérature s'est modifié au cours du XIXe siècle. Avec le déclin des milieux sociaux (mécénat royal et nobiliaire) et oraux (les salons) aristocratiques, est altéré tout uniment un mode d'existence matérielle et de formation, où en deçà de la publication, dans un mélange de scripturalité et d'oralité, se fourbissaient les armes de l'écrivain. Désormais, la littérature n'a d'autre destin que d'aboutir au livre. Et, quoi qu'en ait l'avant-garde littéraire qui, dès les Romantiques, rêve d'un contact direct entre l'auteur et ses lecteurs, la maille protectrice autour du littérateur exigeant fut reconstituée par une fraction du monde éditorial dédiée à ce dessein.

La parole de l'écrivain se soutient ainsi de l'existence d'un tissu serré de médiations dont le rôle de forces agissantes se déploie, à la fin du XIXe siècle, selon deux tendances convergentes, l'autonomisation accrue de la vie littéraire et de ses institutions et le développement d'un marché culturel. Cette double orientation a garanti « l'Institution de la littérature » (Jacques Dubois) et son corollaire, la valorisation du métier des lettres, à travers l'étoilement d'un faisceau d'images symboliques (l'écrivain comme prophète), sociales (le domaine littéraire relève d'un accès libre) et économiques (s'enrichir comme Zola, Dumas ou Rostand grâce à la plume). Le nombre des écrivains double ainsi entre 1860 et 1890. À cette capitalisation globale s'ajoute une source de crédit ultime et décisive quand l'école de la IIIe République invente, chez Corneille et Molière, le mythe du « grand écrivain ».

L'époque contemporaine aura ses propres grandes figures et l'on verra Anatole France accomplir une tournée triomphale en Amérique Latine en 1909 et Pierre Loti être reçu par le président des États-Unis en 1912.

Jusqu'aux années 1950, le champ littéraire capte et oriente les nouvelles demandes issues du marché culturel, tout en préservant, pour l'essentiel, son autonomie. Certaines maisons d'édition deviennent les pivots d'un système où l'offre littéraire, entraînée par de nouveaux vecteurs, bénéficie de nouvelles conditions de diffusion. Peu à peu cependant, la coalescence d'un modèle prophétique, d'un système d'éducation qui conférait aux lettres une fonction d'éducation morale, et d'un réseau d'institutions littéraires vivaces comme, par exemple, les revues, se délite : la vie littéraire se démagnétise et l'écrivain cesse, aux yeux de la société, de porter tous les signes de la promesse, quand sa parole, assourdie et banalisée, ne paraît plus liée au sort le plus profond de l'homme.

La fête littéraire du premier XXe siècle

LES NOUVELLES ATTENTES DU LECTORAT

Les vingt premières années du siècle furent tout à la fois celles d'un renouvellement des goûts au sein du public aisé et d'un élargissement de la curiosité littéraire quand se profila à l'horizon, après 1918, l'ère des masses cultivées. La figure de l'écrivain concentra alors sur elle la multiplicité des attentes du corps social à la recherche des éléments de son unité symbolique (l'écrivain comme saint laïque) et morale (la littérature comme éducation à la vérité).

À la fin du XIXe siècle, les élites adoptèrent des attitudes culturelles divergentes. Une fraction des lettrés bourgeois et aristocrates, soucieux d'affirmer leur liberté morale et leur indépendance d'esprit, appuya certains écrivains de qualité mais à la réputation confidentielle, alors que la majorité faisait le choix délibéré de soutenir des auteurs traditionalistes, dont Paul Bourget, Henry Bordeaux ou René Bazin étaient les représentants les plus connus. Et quand la crise éditoriale du début des années 1890 acheva de précariser la situation de l'avant-garde littéraire dont Verlaine offrait alors, image de la bohème éberluée, un commode repoussoir, la carrière des lettres pour les écrivains novateurs parut toute hérissée d'obstacles. Claudel, évoquant en 1910 le souvenir de ces années de saison en enfer, conjurait le jeune Jacques Rivière de s'introduire dans l'arène littéraire : «J'ai toujours dans la mémoire les figures tragiques d'un Villiers de l'Isle-Adam, d'un Verlaine, avec les restes du talent sur eux comme les derniers poils d'une fourrure mangée. Il n'est pas honorable d'essayer de vivre de son âme et de la vendre au peuple.» Toutefois, quelques amateurs distingués n'hésitèrent pas à épauler des écrivains non encore reconnus. Des représentants des bonnes dynasties bourgeoises, telles les Rouart, les Fontaine, furent les soutiens actifs des poètes et prosateurs post-

symbolistes. Arthur Fontaine, polytechnicien et haut fonctionnaire, responsable officieux du ministère du Travail au début du siècle, montra les attentions les plus délicates vis-à-vis de Francis Jammes : démarches auprès des directeurs du *Figaro* et de la *Revue de Paris* pour placer la copie de son protégé, négociations avec diverses publications pour imprimer correctement les textes du poète orthézien. C'est dans le salon d'Arthur Fontaine, le 29 avril 1917, que Léon-Paul Fargue lut en avant-première « La Jeune Parque ». À ce moment-là, la deuxième vie littéraire de Paul Valéry fut largement favorisée par un milieu de lettrés mondains où entraient, par exemple, le diplomate-poète Henri Hoppenot, les médecins Henri Mondor et Le Savoureux, la baronne Brault. Un groupe des « Amis de Paul Valéry » fut même mis sur pied pour lui apporter 20 000 F annuels. Le fils du fondateur du Crédit Lyonnais, André Germain, reste pour la postérité littéraire un grand mécène à l'égard de certaines revues : il finance les *Écrits Nouveaux* en 1917, dirigés par Maurice Martin du Gard, et la *Revue Européenne* en 1923 que pilote Philippe Soupault. Ces deux revues fonctionnèrent sans que le commanditaire désirât intervenir de trop près, à rebours de la politique suivie par un autre mécène, la princesse Bassiano, fondatrice de *Commerce* (1924). Cette riche Américaine, non contente de se préoccuper d'élargir la diffusion d'une revue passablement élitiste, au prestigieux trio rédactionnel (Valéry, Larbaud, Fargue), se penche aussi sur la composition des sommaires et en écarte certains auteurs (Pound, Svevo, D.H. Lawrence).

Mais, autour de 1917-1918, soit que l'avant-garde littéraire se détournât des formules les plus radicalement ésotériques, soit que la modernité fût perçue explicitement comme une ombre somme toute commode de la Révolution, il fut alors loisible à un certain snobisme avant-gardiste de se porter au-devant de son époque. Ainsi le comte Étienne de Beaumont, organisateur avec Cocteau des « Soirées de Paris » au début des années 1920, symbolise assez bien cet engouement un peu factice à l'endroit de tout ce qui advient, dont Cocteau se faisait alors le diligent impresario. Au même moment Coco Chanel offre des tirages spéciaux à son amant Pierre Reverdy et verse de l'argent à Maurice Sachs. De même, quoique de façon progressivement plus ambitieuse et réfléchie, le mécénat de Jacques Doucet à l'endroit des écrivains d'avant-garde n'en obéit pas moins à une curiosité un peu superficielle pour la nouveauté. Le couturier avait manifesté son désir de rencontrer les jeunes poètes du salon de Mallarmé (Valéry, Louÿs, Tinan, Lebey) auxquels il se contentait d'offrir des déjeuners raffinés. Puis, à partir de 1914, il s'engage à des versements de 250 F auprès d'André Suarès, à charge pour lui de lui confectionner une chronique mensuelle des lettres. Enfin, son intervention prend une tout autre ampleur quand Suarès lui propose en 1916 de bâtir une bibliothèque des œuvres contemporaines. Il aide dès lors Reverdy et Salmon, convainc le jeune Radiguet de délaisser la poésie pour le roman, embauche André Breton en juillet 1921 comme conseiller artistique et bibliothécaire avant de s'adjoindre Louis Aragon. Ainsi, quelques membres du groupe surréaliste vécurent des largesses de fastueux amateurs, des Noailles qui achetaient 10 000 F le manuscrit de *L'Immaculée Conception* à René Gaffé qui n'achetait que les numéros 1 d'une édition et qui déboursa 10 000 F pour le premier exemplaire, sur Chine, relié par Legrain, des *Champs magnétiques*. Mais ces riches amateurs, sensibles à l'innovation qu'ils contribuaient à étayer, ne

pouvaient peser sur les goûts du vaste public. L'élargissement du lectorat en faveur des écrivains de qualité intervint sous l'effet de mouvements médiateurs de grande ampleur, dont les uns affectent des institutions supra-littéraires, telles l'École, et dont les autres relèvent des institutions de consécration propres au champ littéraire. Enfin, il n'est pas jusqu'au contexte psychologique et social de la guerre et de l'immédiat après-guerre qui ne provoque une amplification des demandes à l'adresse des écrivains.

Percer l'anonymat du lecteur dans ces années où s'invente la littérature moderne reste rien moins que hasardeux. L'École, au centre des dispositifs idéologiques et sociaux de formation, offre néanmoins un observatoire privilégié. Ainsi, dans la démopédie républicaine dont l'École est à la fois le moyen et la fin, l'écrivain était placé, au côté du savant, à la source du magistère laïque, investi du pouvoir de prononcer la vérité des passions humaines. La généralisation de l'histoire littéraire à l'intérieur de l'enseignement secondaire apporte à cette croyance la vertu efficace des pratiques scolaires quotidiennes. Cette irrigation par la littérature de la réalité sociale, les khâgnes en sont un bon exemple. Là, les fleurs de la rhétorique étaient cultivées avec amour, et ce « laboratoire de la France » (Jean Guitton) constituait « un sas vers la littérature [...] dans sa révérence absolue pour le langage et le respect du mot allant jusqu'à la préciosité, la coquetterie du style malicieux ou de la formule bien frappée » (Jean-François Sirinelli, « La Khâgne », *in* Pierre Nora [dir.] *Les Lieux de mémoire*, II, La Nation, vol. 3, Gallimard, p. 589-624). Dans sa classe de khâgne, Alain étudiait chaque année un écrivain et un philosophe. L'extension des effectifs universitaires (27 000 étudiants en 1900, 41 000 en 1910, 73 000 en 1931) et, notamment à partir de 1921, de la composante littéraire, tend à élargir la base sociologique du public ouvert aux innovations. Ce lectorat, qui sollicite et autorise le développement d'un marché des productions nouvelles, se retrouve en retour objet de convoitises accrues de la part des écrivains. Le monde littéraire, afin de réguler lui-même le fonctionnement du champ, instaure alors, avec les prix littéraires, ses propres mécanismes de consécration.

Dans le sillage du prix Goncourt (1903) se mettent en place le prix Fémina-Vie Heureuse (1904), celui de l'Esprit français (1913), le Grand prix du roman de l'Académie française (1915), le Renaudot (1926). Le Goncourt se présente à l'origine comme un contre-modèle académique dont le prix, selon les termes du testament, doit échoir à la « jeunesse, à l'originalité du talent, aux tentatives nouvelles et hardies de la pensée et de la forme ». Cet accent porté sur les valeurs d'expérimentation semble placer l'Académie Goncourt à l'intérieur du cercle étroit des œuvres d'avant-garde. Le couronnement de Proust en 1919 pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* demeure le plus bel exemple de cette orientation fondatrice. Toutefois le roman, dont Edmond de Goncourt avait spécifié qu'il serait le seul genre éligible, présentait le grand avantage de se prêter à la production la plus indifférenciée. Cet art « moyen » (Moréas), au succès grandissant, donnait aux académiciens le loisir d'arbitrer au sein d'un vaste ensemble et d'orienter ainsi les goûts d'un public avide de conseils éclairés quand ceux que formulaient les rubriques littéraires des journaux n'éveillaient plus guère de curiosité. Le premier Goncourt, décerné à John Antoine Nau pour *La Force ennemie*, fut tiré à 4 500 exemplaires à une époque où

un tirage de 3 000 équivalait à un succès ; *Le Petit Ami* (1903) de Paul Léautaud, *a contrario*, ne parvint pas à dépasser les 1 100 exemplaires. Les polémiques nées de certains choix, et dont les jurés Goncourt ont alimenté la chronique au fil des ans, éclatent presque d'emblée. En 1907, Charles-Louis Philippe et Eugène Montfort lancent dans le *Gil Blas* du 4 janvier une philippique contre une « association qui dessert gravement les jeunes romanciers en désignant chaque année comme le meilleur du pays un écrivain médiocre, ce qui fait que le public suggestionné se détourne de tous les autres ». En l'occurrence, l'Académie Goncourt venait de primer le livre des frères Tharaud, *Dingley, l'illustre écrivain*, aux dépens de *Croquignolle* de Charles-Louis Philippe. Dès 1911, *Monsieur de Lourdines*, d'Alphonse de Chateaubriant, est vendu à 13 000 exemplaires. Mais ce sont les Goncourt de la Grande Guerre qui modifient l'économie de la consécration, quand les ventes de *Gaspard* (René Benjamin, Goncourt 1915) et du *Feu* (Henri Barbusse, Goncourt 1916) atteignent 160 000 et 300 000 exemplaires.

Le premier conflit mondial suscita, indirectement, une forte demande littéraire. Abel Hermant notait à ce propos dans *Le Figaro* du 19 février 1918 : « L'essentiel est que tout le monde – sauf les nouveaux riches qui, paraît-il, achètent des livres au mètre courant – tout le monde parmi la tourmente est singulièrement préoccupé de la littérature. » Le besoin et le goût de lire furent exacerbés par la monotonie propre à la vie des tranchées, l'attente vécue à l'arrière, celle des séjours en hôpitaux. Quant à l'après-guerre, il éveille davantage de questions qu'il n'y répond et l'écrivain se retrouve investi d'une mission de définition intellectuelle et psychologique des temps nouveaux : Ramon Fernandez nota en 1943 que, durant l'entre-deux-guerres, une bonne part des énergies de la jeunesse avait été canalisée par la littérature. Alors, à cette demande renouvelée des vingt premières années du siècle, correspondit une offre originale, tant dans le contenu des œuvres que dans les formes matérielles (revues et maisons d'édition), au travers desquelles celui-ci se donnait.

REVUES ET MAISONS D'ÉDITION

Au tournant du siècle, l'expérience de la vie littéraire, de ses jeux et enjeux, s'éprouve de plus en plus au contact de nouveaux espaces de sociabilité. Revues et maisons d'édition, parfois liées l'une à l'autre, tendent à supplanter cafés et salons sans toutefois les faire disparaître. En particulier, le milieu littéraire académique préserve son dense réseau politico-social, des salons, vraies « académies parallèles » (Gisèle Sapiro) tels ceux de Mmes Daudet, Murat ou Mühlfeld, aux revues (la *Revue des Deux Mondes*, antichambre de l'Académie) jusqu'à la maison du Quai Conti. Mais à ces formes assez lâches du regroupement des notables des lettres, s'opposent des organismes qui favorisent une complicité plus étroite et plus hardie au regard d'une volonté affichée d'affirmer des démarches littéraires novatrices. Cette promotion de la recherche esthétique s'accomplit avec, en toile de fond, la valorisation concomitante assez systématique de la nouveauté entre 1880 et 1914. De façon multiforme, la littérature vivante cherche à se promouvoir et travaille à se mettre

en scène. Les enquêtes littéraires, la constitution de dictionnaires d'hommes de lettres vivants (tel le *Petit Bottin des lettres et des arts* en 1886), les souvenirs littéraires dont Anatole France fut un des promoteurs, les critiques littéraires sur les contemporains (*Le Livre des masques* de Remy de Gourmont en 1896), les portraits littéraires journalistiques (la série des « Hommes d'aujourd'hui », feuille hebdomadaire créée en 1878, s'ouvrit de plus en plus aux jeunes écrivains qui, souvent, se portraituraient complaisamment les uns les autres, Fénéon écrivant sur Moréas ou Laforgue, ou Gustave Kahn sur Paul Adam) participent de cette médiation croissante de la jeune littérature. Ces entours nouveaux de la vie littéraire, revues et maisons d'édition allaient contribuer à les modeler durablement.

REVUES

Ses contraintes économiques et techniques allégées dans le dernier tiers du XIXe siècle (papier moins cher et conditions d'impression améliorées), la revue, à partir de 1885, et avec un âge d'or autour de 1900, concentre le meilleur des virtualités créatrices d'une époque. La fragilité de ce mode de publication lui assure un régime de combustion singulier où brûlent simultanément une résolution (elle soude les talents) et une effervescence (elle disperse les idées). Fondée sur ce principe de dépense, la revue garde le plus souvent une durée de vie fugace, jusqu'à la desquamation finale de ses principes novateurs. Toutefois, il existe un autre type de revue qui, au contraire, s'inscrit dans la longue durée et s'enracine dans toute une large fraction du corps social. La *Revue des Deux Mondes* (1829) ou la *Revue de Paris* (remise sur pied en 1894) incarnent ces publications d'*establishment* qui entérinent des valeurs reconnues par une majorité. Ainsi, quand la *Revue de Paris* prépublie en 1898 les premières proses de *Connaissance de l'Est* de Claudel, son choix obéit à des critères extra-littéraires ; l'exotisme apparent, signé du nom d'un diplomate estimé, ne peut que rassurer le public ; lorsque *Suzanne et le Pacifique*, dû à Jean Giraudoux, paraît de décembre 1920 à janvier 1921, la même revue pâtit de désabonnements. Parfois aussi, une revue de recherche se déporte vers la revue de consensus. Le *Mercure de France*, en 1904, en adoptant une parution bimensuelle favorable à l'éclectisme et l'encyclopédisme, perd du côté de la création ce qu'il gagne dans le domaine de l'information. La *NRF*, après 1925, en augmentant l'espace réservé aux notes et chroniques, vise à satisfaire un public d'étudiants et d'universitaires plus familiers d'Alain et Thibaudet que de Cingria. Les écarts de tirage entre ces deux régimes de revue donnent une juste appréciation quant à leur fonction sociale respective. En 1914, la *Revue des Deux Mondes* tire à 15 000 exemplaires (elle atteindra presque 50 000 en 1939) et le *Mercure* à 6 000. En 1931, la *NRF* aurait eu 17 000 abonnés et un tirage proche de 30 000. En revanche, de petites chapelles, telle la *NRF* naissante (tirage à 1 000 exemplaires en janvier 1910), sont bien l'expression de minorités et d'un contre-pouvoir culturel. Mais en dépit de la précarité de leur existence ou de leur confidentialité, certaines de ces petites revues, tout à l'occupation de relancer le jeu littéraire dans son éclat originel, se retrouvent au cœur de la littérature du siècle.

Presque toujours aventure collective (les revues de solitaires, comme la « gazette littéraire » d'Eugène Montfort, *Les Marges* [1903], sont rares) et conquête plus ou moins aventureuse d'une écriture à la lumière d'une question et d'une inquiétude communes, la revue se prête aux apprentissages sociaux et intellectuels de jeunes littérateurs. La *paideia* qui se joue là se structure autour d'un code d'oppositions sommaires (vieux-jeunes, experts-novices) grâce auxquelles une petite coalition, dans le souci de se protéger (logique de fermeture) et de s'imposer (logique d'ouverture), parvient à régler ses rapports avec le champ littéraire. Souvent, le moyen le plus sûr de se sentir partie prenante de celui-ci consiste à vouloir s'en démarquer par une affirmation d'originalité pour les uns, ou d'un refus plus ou moins radical pour les autres. Le texte « Considération », que Jean Schlumberger, dans le numéro du 1er février 1909 de la *NRF*, propose en guise de manifeste, affiche une rupture tout à fois ferme et pleine de mesure avec les mœurs littéraires de l'époque : « ... La tâche demeure celle que formulait parfaitement Du Bellay, défense et illustration de la langue française, à condition toutefois de prêter à chacun de ces mots sa signification la plus étendue. La langue ce n'est pas seulement le langage, c'est la culture. Et si l'on y ajoute française ce n'est point en un sens restrictif, ni exclusiviste mais simplement parce que notre responsabilité se borne à ce qui se passe chez nous. Défense n'a pas davantage de sens négatif de réaction rétrograde [...]. Mais pour quiconque a le sentiment d'avancer sur le ferme terrain d'une littérature continûment développée, défense ne veut signifier que réaction physiologiste, réponse, riposte d'un organisme vivant à toutes les influences bonnes et mauvaises. Ce n'est pas la manifestation d'un art anémié qui craint de succomber à l'invasion étrangère et à l'anarchie intérieure [...]. Enfin illustrer prétend moins ici au sens de rendre illustre qu'à celui de rendre évident. Le génie seul fait la gloire et il n'apparaît qu'à son heure. Mais il appartient à chacun de l'expliquer, de l'étayer, de l'entourer d'une atmosphère d'admiration et d'intelligence. »

Dans cette façon de dégager la valeur d'un petit groupe, l'éclosion de revues obéit à des cycles d'une douzaine d'années, quand une classe d'âge entend se démarquer de ses prédécesseurs : vague symboliste des années 1889-1892 (*La Plume*, créée en 1889, *Le Mercure* en 1890, ainsi que *L'Ermitage*), celle des années 1905-1909 autour du post-symbolisme (*Vers et Prose* de Paul Fort en 1905, *La Phalange* de Jean Royère en 1906), d'un néo-classicisme rétrospectif (*Les Guêpes*, la *Revue Contemporaine*) ou prospectif (la *NRF* en 1909), efflorescences des années 1916-1920 (*Sic* en 1916 de Pierre Albert-Birot, *Nord-Sud* de Pierre Reverdy en 1917, *Littérature*, en 1919, du trio Aragon-Soupault-Breton), révélations de la période 1925-1927 (*Cahiers du Sud* et *Révolution surréaliste* en 1925, *Le Grand Jeu* en 1927). Un même ancrage spatial demeure également le terrain possible d'un projet littéraire. La première décennie du siècle coïncide peut-être avec l'acmé d'une créativité provinciale, et l'essaimage de revues jusqu'aux petites cités (Auxerre, Blois, Valence) et aux moyennes (Béziers, Nancy) atteste la relative indépendance de la province à l'égard de Paris. Quelques publications, dotées d'une plus grande notoriété que leurs voisines, se détachent : *Le Beffroi* à Lille, *Le Feu* à Marseille, *L'Effort* à Toulouse et l'ensemble des revues aixoises animées par Joachin Gasquet. Après 1910, Paris tend à fixer l'essentiel des revues, encore que *Manomètre*, créé à Lyon en 1922, et les *Cahiers du Sud* de Jean

Ballard à Marseille aient tenté de poursuivre, loin de la capitale, un travail de recherche.

La coalescence d'une idée de la littérature et d'un noyau de littérateurs, quand bien même elle remplit une fonction de lutte symbolique et de légitimation, renvoie aussi et surtout à la passion du jeu littéraire où, par-delà les intérêts divers qui fructifient grâce à cette quasi-capitalisation sociale du revuiste, se révèle tout un travail d'invention individuelle doublé d'un ensemble d'effets secondaires qui ressortissent à la création semi-collective. La menue monnaie des échanges de services, de calculs intéressés, d'appuis sollicités, découle nécessairement de la formation d'un groupe, comptable de la bonne réussite de ses membres individuels. Par son dévouement et sa gentillesse « exquise », Jacques Rivière, professeur malheureux de philosophie à Stanislas, se rend indispensable à Jacques Copeau (qui, lui, sous-traite des chroniques théâtrales de la *Grande Revue*) et à la *NRF* (il occupe son secrétariat en 1911). Quelques années plus tard, Jean Paulhan passe par le même chemin étroit ; de comparse, il s'élève au rang de coadjuteur de Jacques Rivière pour lui succéder en 1925. Quant à eux, les surréalistes ont, par leur intense sociabilité de groupe, recherché la promotion de tous qui fût aussi celle de chacun. Cette stratégie s'imposait davantage pour certains (Breton, Desnos, Peret), issus de milieux modestes, mais valait pour l'ensemble de ces jeunes écrivains dévolus à un genre, la poésie, dévalorisé depuis une vingtaine d'années. Les deux revues surréalistes, entre 1925 et 1930, ne s'ouvrent qu'aux seuls membres du groupe. Quand Louis Aragon propose à Jacques Doucet un projet de collection de littérature contemporaine en douze volumes, les auteurs pressentis appartiennent tous à la même équipe.

Mais, sensible certes à la physique des rapports de force littéraires, le groupe surréaliste a illustré tout autant la chimie des affinités électives. Le coudoiement des écrivains autour d'André Breton a provoqué toute une alchimie de la création. La revue opère à l'identique par la cristallisation qu'elle rend possible : production individuelle, non seulement encouragée mais aussi induite (par des discussions, des correspondances) et corrigée par les commentaires collectifs, productivité et curiosité personnelles augmentées. Une revue joue donc le rôle de laboratoire où chacun décante de manière personnelle un projet proposé à tous : l'écriture automatique et le rêve couché par écrit, le vers libre des post-symbolistes, instituèrent le type même de nouvelles questions littéraires. Une revue peut aussi, de manière moins ambitieuse, créer un appel d'air en instituant une nouvelle façon de voir les vieilles questions. La *NRF* a cherché les voies d'un classicisme vivifiant qui assimilât les leçons du grand romanesque anglo-saxon et russe d'avant-guerre, les leçons de Freud après 1918. Ce furent par exemple *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier (1913), *Les Thibault* de Roger Martin du Gard (1922-1940), *Les Faux-Monnayeurs* (1925) de Gide. Mais à retenir des œuvres achevées, on oublierait de mettre en valeur les mécanismes collectifs préalables, spécifiques à la revue et qui sous-tendent l'épanouissement des travaux personnels. Dans la trame de ceux-ci, issus de pelotes diverses, glissent souvent de multiples fils qui les renforcent.

Pour des écrivains peu expérimentés, la confection de notes critiques relève de ce travail d'assimilation des règles et des contenus du jeu littéraire. Les deux beaux-

frères, Jacques Rivière et Alain Fournier, accomplissent leurs gammes en 1910 au sein de la *NRF;* le premier signe cinq notes, le second quatre. Si la curiosité et l'habileté s'aiguisent ainsi, à se rompre aux premières difficultés, la rédaction d'articles plus substantiels offre à un écrivain déjà confirmé la possibilité d'accroître sa capacité de travail. Un Larbaud, homme de multiples revues (*La Phalange* avant 1914, qui accueillait presque à chaque livraison un de ses articles, la *NRF* et *Commerce* après 1919), a délivré dans ce cadre une bonne partie de son œuvre. Enfin, la revue baigne un groupe dans le halo d'une créativité collective. Les œuvres deviennent le fruit d'un travail à plusieurs voix : *La Porte étroite* de Gide, *L'Inquiète Paternité* de Jean Schlumberger, *L'Ombrageuse* d'André Ruyters essuient tour à tour les critiques du groupe fondateur de la *NRF ;* elles sont remaniées en conséquence. D'une autre manière, la correspondance joue un rôle important quand les écrivains cherchent à définir précisément les ressorts de leur art. La correspondance entre Jean-Richard Bloch et Roger Martin du Gard s'organise, avant 1914, autour de la revue fondée par celui-là, *L'Effort* (1910). Celui-ci, alors qu'il écrit son *Jean Barois,* se penche de près sur les articles où il recherche ce dont un jeune écrivain a besoin : « ... des documents, des réflexions nouvelles et un corps de remarques » (Jean Paulhan).

Cette intensité des investissements socio-intellectuels vaut autant pour les producteurs que pour les lecteurs. Ainsi, quelques lycéens du lycée Lakanal créent en 1905 une « Association Mercure » afin de souscrire un abonnement collectif ; et, dès 1906, Jacques Rivière, membre de cette petite structure, s'écrie : « Je ne veux rien, ni l'Université, ni l'École coloniale, rien qu'une île déserte ou une place au Mercure. » Ce corps de jeunes abonnés, dont les meilleurs deviennent eux-mêmes écrivains, représente un peu le sel des jeunes revues. En définitive, elles deviennent le réceptacle d'une sociabilité littéraire, qui dévalue celle, plus traditionnelle, des cafés littéraires. Sans disparaître, goûtée même avec une dilection particulière par les écrivains montmartrois autour d'Apollinaire, Salmon, Carco (le « Téléphone », le « Lapin Agile ») et par les surréalistes, sensibles à l'extrême à ces « serres de la lenteur et de l'oisiveté », selon la formule d'Aragon (du « Certa », passage de l'Opéra, au « Cyrano », place Blanche), la fréquentation permanente du café (Moréas séjournait chaque jour au Vachette de une heure de l'après-midi jusqu'au soir) perd de sa force attractive ou devient le prolongement de la revue : dîners des *Marges* au Restaurant des Artistes de 1909 à 1911, soirées du mardi de *Vers et Prose* à la Closerie des Lilas. Quant aux salons, à l'exception de ceux de Rachilde, épouse d'Alfred Vallette, directeur du *Mercure,* et de Daniel Halévy où se réunissent, vers 1926-1927, Malraux et André Chamson, ils conservent un prestige mondain mais ne favorisent guère les jeunes auteurs.

MAISONS D'ÉDITION

Cependant, la constitution de revues n'entraînait pas à elle seule une nouvelle légitimité. À cela, il eût fallu une initiative complémentaire qui permît de passer outre le goulet d'étranglement que constituait une production autarcique de livres amoureusement confectionnés, financés à compte d'auteur et faiblement diffusés

(100 à 300 exemplaires). *L'Immoraliste* (1902) de Gide est ainsi tiré à 300 exemplaires dans une collection fort soignée. L'adjonction d'une maison d'édition à une revue, sur le modèle copié des Éditions de la Plume (1890), conçue initialement pour des raisons de commodité et d'agrément, permit un lent élargissement des capacités de diffusion, mais aussi, en donnant une autorité reconnue à quelques éditeurs, leur conféra un rôle majeur dans l'organisation d'une vie littéraire recomposée autour des valeurs de qualité et d'innovation.

La littérature symboliste s'était volontairement cantonnée à l'écart du circuit de la production littéraire dominante et de ses vecteurs, jugés parfaitement méprisables, presse et maisons d'édition consacrées. Mallarmé avait opposé à la condition historique triviale de son époque un « Livre » mythique, dont la perfection rêvée n'aurait pu s'accommoder que d'un tirage limité ou, éventuellement, d'un livre autographe. La rupture progressive avec ce modèle aristocratique intervint autour de 1894-1895, lorsque ces nouvelles maisons d'édition, boutures de revues, consentirent à lancer des collections courantes à 3,50 F dont elles assuraient les frais. Les Éditions du Mercure de France (1892), dirigées par Alfred Vallette, s'engagèrent le plus résolument dans cette voie. Le succès considérable rencontré par l'une de leurs publications, *Aphrodite* (1896), dont Pierre Louÿs vendit plus de 34 000 exemplaires en quelques mois, conforta le Mercure et suscita dès lors la convoitise de quelques éditeurs traditionnels (Fasquelle, Ollendorff) ou celle de nouveaux venus (Grasset en 1907). Toutefois, pour la réussite temporelle du Mercure ou celle du Comptoir d'édition de la *NRF* (1911), la demi-réussite des *Cahiers de la Quinzaine*, beaucoup de ces maisons d'édition, filles de revues, avortèrent plus ou moins prématurément ; la Bibliothèque de l'Occident (1902), spécialiste de livres impeccablement édités (une cinquantaine) et qui satisfaisait jusqu'aux exigences typographiques d'un Claudel, ne survécut pas à la concurrence de la *NRF ;* Au Sans Pareil (1920), dérivé de la revue *Littérature* et dirigé par René Hilsum, se chargea des premiers livres de Marguerite Yourcenar, de Paul Morand, des *Lettres de guerre* de Jacques Vaché, des *Champs magnétiques* de Philippe Soupault et André Breton, avant de s'en désintéresser, concurrencé notamment par les Éditions de la *NRF* (devenues Gallimard en 1919). Ces dernières, en alliant qualité et rentabilité, étaient alors en passe, au début des années 1920, de devenir la future « Banque Centrale » de la littérature, la référence privilégiée des auteurs taraudés par le secret espoir de s'adjoindre, tôt ou tard, à cette unité littéraire prestigieuse. Le surréalisme accéda à la pleine reconnaissance quand Gallimard, avec sa collection de demi-luxe « Une œuvre, un portrait », publia *Les Aventures de Télémaque* d'Aragon en 1922 et *Mourir de ne pas mourir* d'Éluard, avant de solliciter un peu plus tard Crevel et Vitrac. Jusqu'en 1924, la *NRF* édite au total douze volumes des surréalistes, autant que le Sans Pareil, leur éditeur historique.

Si un éditeur tel que la *NRF* façonne peu à peu le paysage littéraire du début du siècle, le modèle intellectuel de cette réussite lui est antérieur. Ce sont les Cahiers de la Quinzaine qui définirent, mieux que le Mercure peut-être, les principes de l'édition littéraire de qualité : choix très sûr des auteurs (de Jean Schlumberger aux frères Tharaud et à Pierre Hamp) et volonté de les suivre (Romain Rolland, André Suarès, François Porché), souci extrême d'une bonne présentation des ouvra-

ges. Patience et intuition mêlées, le grand éditeur augmente le rayonnement que peut libérer une œuvre et impose une signature. Pour ce faire, il joue de son « efficace » d'éditeur (Bernard Grasset) en vertu duquel il travaille, techniquement, à promouvoir une œuvre ; mais surtout il prémédite d'emblée de présenter un écrivain sous l'éclairage subtil que tamise son catalogue d'auteurs ; celui-ci ne dispense-t-il pas en effet une lumière savamment composée, faisceau convergent des émissions lumineuses qui sourdent de chaque œuvre au sein de la firme ? Proust n'eut de cesse que son œuvre fût correctement réfractée quand, rejeté par la *NRF* en 1913 du côté de chez Grasset, il revint à elle quelques années plus tard, en 1917 : « La phalange de la *NRF* m'offrait tout à coup autre chose : une accueillante famille spirituelle dont les aspirations, les recherches étaient semblables aux miennes et où je pouvais prendre place sans rien aliéner de mon indépendance d'esprit » (cité par Régis Debray, *Le Pouvoir intellectuel en France*, Folio, p. 99). Il est vrai que le Comptoir d'édition de la *NRF* avait inauguré ses publications en 1911 avec *L'Otage* de Claudel, *Isabelle* de Gide et *La Mère et l'enfant* de Charles-Louis Philippe, édité par la suite *Barnabooth* de Larbaud et repris l'œuvre de Péguy.

Ce nouveau type d'éditeur pesa aussi très directement dans la vie quotidienne des écrivains. Il se les attacha beaucoup plus étroitement, en général par le biais d'accords et, en particulier, par la création de nouvelles fonctions éditoriales offertes à certains d'entre eux. La conviction de devoir défendre une œuvre, pendant des années, et à perte, incita les éditeurs à généraliser, en contrepartie, la signature de contrats plus contraignants. Calculer les droits sur les exemplaires vendus et non sur ceux qui étaient imprimés, retenir les trois ou cinq livres à venir, sans limitation de temps, devinrent des normes courantes vers 1905-1910. Certains écrivains ne s'y plièrent pas sans irritation. Roger Martin du Gard, séduit tout d'abord par l'accueil enthousiaste réservé à son *Jean Barois* (1913), déchanta quand Gaston Gallimard lui proposa un contrat qu'il jugea léonin, par l'indissolubilité des liens qu'il instaurait, partant, par l'impossibilité de reprendre ses ouvrages au bout de dix ans comme il le souhaitait. Après 1918, Grasset lie pour dix ans des auteurs tels Mauriac, Montherlant, Giraudoux. Ces pratiques, justifiées par les contraintes du long terme éditorial, furent compensées par le versement d'avances, propices aux longues maturations. Avant 1914 et après-guerre, Giraudoux recevait celles de Grasset (250 F par mois entre août 1913 et juillet 1914, puis 2 000 F à partir de 1924), Aragon, en 1924, perçoit celles de Gallimard, et Bernanos, fort du grand succès obtenu par *Sous le soleil de Satan*, obtient de Plon 5 000 F mensuels – le traitement moyen d'un rédacteur était alors de 1 000 F, celui d'un instituteur de 912 F à la fin des années 1920.

L'éditeur innerve également le champ littéraire en confiant des postes éditoriaux à quelques écrivains, transformés ainsi en médiateurs habilités à transmuer les inventions intellectuelles en innovations socialement reconnues. Henri Massis devint un des premiers directeurs littéraires salariés (rien de tel pour Renan chez Calmann-Lévy) quand, fin 1913, Grasset, dépité par quelques déconvenues éditoriales, le chargea d'un triple rôle : « ... premièrement de lecture des manuscrits importants, [...] deuxièmement rechercher des ouvrages à publier [...], troisièmement, recherche des articles pour les livres parus ou à paraître [...] » (cité par Gabriel Boillat, *La Librairie Grasset et les lettres françaises*, Champion, p. 126). Cette

fonction apparut chez Flammarion (les frères Fisher), chez le petit éditeur La Sirène (1917) où Blaise Cendrars se vit confier par Apollinaire son *Bestiaire*, par Cocteau son *Cap de Bonne Espérance*, et convertit cette modeste officine en parangon de la modernité, chez Kra où l'on trouvait Philippe Soupault. Par ailleurs, la multiplication des collections après 1920 amplifia le mouvement d'intégration étroite des écrivains au sein des maisons d'édition ; l'octroi d'un titre de directeur de collection participa même de savantes stratégies afin d'attirer tel ou tel : André Maurois, objet d'une lutte sévère entre Grasset et Gallimard, s'était vu proposer de diriger une collection par celui-ci afin de le détacher de celui-là. La collection avait surtout pour but de canaliser la production et d'offrir un point de ralliement aux meilleurs. Daniel Halévy créa ses Cahiers verts chez Grasset ; ils firent connaître les premiers écrits de Montherlant, Malraux, Pierre Jean Jouve et assurèrent le premier succès de Mauriac et de son *Baiser au lépreux* (1922) vendu à 18 000 exemplaires : le petit format de la collection détermina en partie le succès de l'écrivain bordelais. Jacques Maritain fonda en 1925 Le Roseau d'or chez Plon. Il accueillit là Henri Ghéon *(Le Comédien et la grâce)*, Ramuz *(L'Amour du monde)*, Claudel (*Le Soulier de satin*, première journée) et Bernanos pour le septième livre de la collection *(Sous le soleil de Satan)*.

L'ENTRE-DEUX-GUERRES, UNE MÉDIATISATION CROISSANTE DE L'ÉCRIVAIN

Tandis que la Grande Guerre, véritable « accélérateur » de l'histoire, avait bouleversé les conditions économiques de la production, élevée désormais à la puissance de la masse et de la série aux fins de la guerre industrielle, un marché culturel massifié et unifié, point d'aboutissement des progrès de la scolarisation des quarante années antérieures, ouvrit, au même moment, à la production éditoriale un incomparable débouché. Le réseau des librairies, multiplié par trois entre 1849 et 1919, contribue à l'homogénéisation culturelle des lecteurs. L'entre-deux-guerres réunit aussi tous les critères apparents d'une culture littéraire de masse (production de « best-seller », rôle des médiateurs au sein des maisons d'édition et de certains journaux, démocratisation de la culture cultivée) qui, cependant, ne s'avoue pas comme telle. De cette dénégation de ce que Sainte-Beuve avait nommé en 1839 « l'âge industriel de la littérature », l'écrivain des années 1920 et 1930 tira doublement avantage : il toucha les intérêts procurés par la médiatisation multiforme de son œuvre et de sa personne, tout en gardant les bénéfices symboliques de l'image ancienne d'une activité perçue comme un sacerdoce. Cette idéalisation (et sa contre-tendance dadaïste et surréalisante), le Musée de la Littérature organisé en 1937 au cours de l'Exposition internationale en donne un exemple. Alors qu'en 1900, le commissaire général Raymond Picard affirmait que « la littérature ne figure pas et ne peut figurer dans le programme des expositions », trente-sept ans plus tard, sous l'initiative de Julien Cain et le patronage de Paul Valéry, une exposition était consacrée aux écrivains (du XIXe siècle jusqu'à Proust) et à leur métier.

Une sélection des grands littérateurs français était disposée sur de grands panneaux où, pour chaque personnalité choisie, figuraient des photos, des informations

chronologiques et biographiques et, surtout, des pages de manuscrits ou divers documents de travail (notes de lectures, carnets). La place considérable accordée aux manuscrits, aux pages raturées, étoilées d'ajouts, révélait la fabrique littéraire et l'héroïsme quotidien de l'artisan des lettres, comme le pensait Paul Valéry dans sa préface : « ... Ils [le public] ne savent pas et ne peuvent savoir que ce métier si bizarre enferme tout ceci dans l'être même qui l'exerce, quand cet être vaut quelque chose. C'est pourquoi nous avons tenté de mettre sous les yeux de la foule ce qu'elle n'avait jamais vu : les pages travaillées, raturées de quelques-uns des plus grands écrivains du dernier siècle, espérant de faire comprendre que leur gloire fut achetée par un labeur sévère plus soutenu que nul autre, et qui ne connaissait ni horaires limités, ni congés, ni retraites, ni détente de l'esprit » (Paul Valéry, « Préface », III-VIII, in *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature présentés sous la direction de Julien Cain*, Denoël, 1938, 92 p.). Un autre éclairage sur cette image brillante reflétée par l'écrivain de l'entre-deux-guerres est donné par le spectacle des grandes « générales » théâtrales, où des romanciers à succès expérimentent, souvent avec bonheur, un genre littéraire toujours prestigieux. Mauriac, par exemple, n'y résista pas et donna *Asmodée* (1937), sans toutefois approcher les sommets de la notoriété atteints par Jules Romains dans *Knock* (1923) ou par Jean Giraudoux dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935).

LE TEMPS DES MÉDIATIONS

Pour les écrivains de l'après-guerre, le brusque essor des premiers médias industriels dévolus spécifiquement à l'exploitation d'un marché culturel littéraire ne pouvait pas ne pas peser sur leurs pratiques, en les dépossédant partiellement de leurs œuvres, comptables désormais d'un nouveau processus de réception. Cette emprise grandissante d'organes médiatiques n'alla pas sans critiques de la part de ceux qu'inquiétait l'entrée bruyante des marchands du temple dans le sanctuaire fragile des Lettres. Mais pour un Alfred Vallette, adepte des mœurs d'avant-guerre, rétif à toute forme un peu systématique d'exploitation commerciale (le Goncourt de Georges Duhamel en 1918 le gêna plus qu'autre chose), la majorité des acteurs de la vie littéraire se plièrent aux us et coutumes singuliers imposés par deux entreprises, dont l'une est un peu le pendant de l'autre : la maison d'édition Bernard Grasset et l'hebdomadaire culturel *Les Nouvelles Littéraires*.

S'il est dans le monde culturel une figure dessinée à l'image même des années fiévreuses de l'immédiat après-guerre, c'est l'éditeur Bernard Grasset. Dépeint en 1919 par Maurice Sachs comme « rapide, heureux de l'être, audacieux [...], merveilleusement intelligent et cultivé », il remodela en partie le métier d'éditeur en se fixant l'objectif d'assurer une diffusion maximale aux œuvres de production restreinte, grâce à des méthodes commerciales largement rénovées. Parmi elles, la publicité se trouve au centre de pratiques qui visent à faire du livre un objet de consommation de masse à promouvoir de la manière la plus ingénieuse. Albin Michel et Grasset entraînèrent ainsi l'ensemble de la profession qui, par ailleurs soumise à d'importants renchérissements de coûts (du papier, de la main-d'œuvre),

conçut que le salut passait par les économies d'échelle permises par des tirages élevés. Le soin accordé à la publicité (Claudel, avant-guerre, déplorait l'archaïsme des éditeurs français en la matière), l'avant-guerre en avait connu, cependant, les prodromes. Quand Lucien Mühlfeld publia en 1902 un roman qu'il lança à coup de réclames payées, il provoqua un scandale. Mais dès l'année suivante, l'éditeur Ollendorff impose le procédé et insère de larges encarts publicitaires dans les journaux. Grasset, dès ses débuts, se montre attentif à la promotion efficace de ses livres.

Toutefois, il y avait loin, avant 1914, entre des méthodes marquées du sceau d'un professionnalisme artisanal (les visites aux libraires, la publicité payée mais dans des limites financières raisonnables : 1 500 F pour le lancement d'un auteur chez Grasset) et les campagnes publicitaires puissantes inaugurées entre 1919 (*L'Atlantide* de Pierre Benoît, chez Albin Michel) et 1922 (*La Garçonne* de Victor Margueritte, chez Flammarion). Si un Albin Michel n'était pas en reste en matière d'agressivité commerciale et précéda même Grasset dans cette voie, ce dernier y ajoute les capacités d'un stratège éditorial. La vente de *Maria Chapdelaine* en 1921 lui donne l'occasion de concevoir un plan commercial d'ensemble, dont le dessein ambitieux et l'application résolue laissèrent les contemporains un peu abasourdis ; il s'agissait de faire lire l'ouvrage à tous les Français, en explorant les gisements des diverses strates du lectorat. Dans un premier temps se déroulèrent les préliminaires (une circulaire fut adressée aux personnalités influentes afin de présenter la collection des Cahiers verts, ouverte par l'ouvrage de Louis Hémon), puis le lancement, pour lequel Grasset, fidèle à ses habitudes, se livra à des pressions répétées auprès des critiques influents (Léon Daudet), des académiciens les plus connus (Henri Bordeaux, René Bazin) et des libraires (au zèle perpétuellement réchauffé par des avantages matériels). Puis, à la fin de l'année et au début de 1922, il tourna ses efforts en direction de publics plus circonscrits, le lectorat conservateur catholique et rural (campagne de circulaires adressées aux *Croix* locales et à 3 000 curés) et le public des scolaires. Les chiffres de vente atteignirent 600 000 exemplaires en janvier 1923, selon l'éditeur : en réalité, il fallait en rabattre des deux tiers. Mais à prospecter ainsi avec un succès indéniable de nouveaux lecteurs, Grasset fit école et, surtout, instilla chez nombre d'auteurs le désir angoissé de bénéficier d'un lancement publicitaire significatif (Proust) ou d'envergure (Morand). L'auteur de *La Recherche* accablait Gaston Gallimard de recommandations et l'éditeur se défendait en invoquant ses démarches, des cartes-programmes du Vieux-Colombier aux services de presse accordés aux critiques, dont certains étaient entourés d'un surcroît d'attention (Émile Henriot au *Temps*).

Une autre façon de fixer l'attention de la demande résida dans la création de collections. Cette commercialisation rationalisée (en termes de prix, de format, d'utilité intellectuelle) gagna tous les catalogues d'éditeurs afin de fidéliser le public. L'observateur averti des pratiques éditoriales qu'était Paul Léautaud ne manqua pas d'ironiser devant le paysage littéraire transformé en coupes réglées quand, par exemple, André Rouveyre se proposait de brosser un *Léautaud* dans la collection Grasset, « La Vie de bohème ». Chez l'éditeur de la rue des Saints-Pères, Edmond Jaloux se trouvait également à la tête d'une collection intitulée « Le

Roman ». Pour attirer les manuscrits des jeunes écrivains, Grasset imagina de créer un prix littéraire qui les récompenserait. Ce prix Balzac fut le vivier de la collection de Jaloux, imité peu après par Plon, avec le prix de la *Revue Hebdomadaire.* Ces prix-maison révèlent bien le contexte d'inflation généralisée des années 1920 et le poids toujours plus sensible des considérations économiques. Les prix littéraires se multiplièrent alors (l'année 1923 enregistre ainsi la création de trois prix, « Flaubert », « De la Renaissance », « Du Nouveau Monde »), protégèrent les jeunes écrivains (bourses Blumenthal fondées en 1920, qui primèrent en quelques années Rivière, Chamson, Jean Prévost, Marcel Aymé), mais aussi les littérateurs chenus (prix Osiris, en 1930, qui récompense l'ensemble d'une œuvre) et acquirent, pour certains d'entre eux, un pouvoir de consécration sans pareil : le Goncourt, dès 1928, atteint 100 000 exemplaires, même si en 1934 *La Condition humaine* ne dépasse pas les 30 000. L'obscurité où sont entrés la plupart des lauréats de ces multiples prix n'engage pas à conclure à leur universelle stérilité. Giraudoux, qui reçut le premier Prix Balzac en 1922, connut alors un début de succès que confirma *Bella* en 1926 (33 000 exemplaires). La concurrence littéraire, aiguisée par l'espérance de gros gains, dénote néanmoins la montée de pratiques hétéronomes au champ littéraire. En 1928, le critique Auriant, dans le *Mercure de France,* accuse André Maurois de recourir à des « nègres ». Celui-ci, cette année-là, faisait paraître *Climats,* qui dépassa 100 000 exemplaires. En 1932, l'échec de *Voyage au bout de la nuit* de Céline (Denoël) devant les *Loups* de Guy Mazeline (Gallimard) relance les suspicions à l'endroit du président de l'Académie Goncourt, Rosny l'Aîné. Les prix furent parfois critiqués par des hommes de lettres investis de responsabilités journalistiques (André Billy, Fernand Divoire), comme une façon de s'affranchir du contrôle de la critique littéraire. Mais en fait, l'apparition d'une nouvelle presse culturelle, qui garantit de nouveaux débouchés aux écrivains, se prête fort bien aux nouveaux mécanismes médiatiques mis en avant par les éditeurs. La création en 1922 des *Nouvelles Littéraires* constitue le complément journalistique des initiatives prises par un Bernard Grasset.

Jusqu'en 1914, le monde littéraire avait entretenu des rapports assez distendus avec celui des journaux. Presque ignoré de la grande presse populaire à un sou (à l'exception du *Journal*), très sélectivement reconnu par *Le Figaro* ou *Le Journal des Débats* (mais avec un pouvoir d'augure considérable), il était en revanche objet de curiosité plus large à *L'Écho de Paris* (où Jules Huret mena, en 1891, son enquête sur les nouvelles tendances de la littérature). *Le Journal* (1893) fut attentif en revanche à la vie littéraire – José-Maria de Heredia en était le directeur littéraire. Ces deux derniers quotidiens organisaient des concours de poésie, de conte, et Claude Farrère entra ainsi dans la carrière des lettres. La naissance de *Comœdia* (1907), le premier quotidien artistique et littéraire, établit une première rupture, plutôt dans le contenu (soutenir les œuvres de qualité, essentiellement théâtrales) que dans ses entours matériels (la diffusion ne dépasse pas 2 800 exemplaires en janvier 1912). Un seuil quantitatif était à franchir et peu s'en fallut pour que Grasset ne dirigeât lui-même l'expérience avec l'hebdomadaire culturel créé juste après la guerre, *Nos Loisirs,* dont le tirage devait être de 300 000 exemplaires. L'échec ouvrit la voie à un projet un peu similaire, financé par Gallimard, et surtout la librairie Larousse, *Les Nouvelles Littéraires,* qui soutinrent le pari d'allier le sérieux et la qualité d'une

revue à la diversité et la vivacité propres au journal. Proposer un contenu littéraire vivant au public des masses cultivées, avec quatre, six puis huit pages, à un prix modique (25 centimes), valut aux *Nouvelles* une prompte réussite. Dès 1925, elles tiraient à 125 000 exemplaires et devenaient bénéficiaires. Le jeune Brasillach, en khâgne à Louis-le-Grand au milieu des années 1920, rapporte qu'elles étaient devenues le sel littéraire de la classe. Dès lors, le modèle fut repris en 1924 par *Candide*, en 1925 par *Gringoire*, en 1932 par *Marianne*, en 1935 par *Vendredi*. Le fameux « Une heure avec Frédéric Lefèvre », véritable blason de l'hebdomadaire dirigé par Maurice Martin du Gard, est plagié par *Candide* avec le « Quart d'heure avec... » d'André Rousseaux.

Le ressort du succès des *Nouvelles*, au-delà de sa forme séduisante (un quart du journal est occupé par des photos et des illustrations), tient à la formule consensuelle adoptée, qui lui commande de toucher les extrémités des goûts, en ne délaissant pas plus le passé littéraire et ses ressources que le présent vivace des lettres, et de remplir l'entre-deux par une égale bienveillance à l'égard de ce qui occupe une honnête moyenne. Ainsi, de même que le fera *Candide*, les sources littéraires de la culture française sont régulièrement revisitées par *Les Nouvelles*, et des numéros spéciaux en hommage aux grands auteurs du passé lointain (Voltaire, Pascal, Ronsard) et du passé récent (Barrès, Remy de Gourmont) sont élaborés. Mais c'est par son attention indulgente à la nouveauté (la chronique d'Edmond Jaloux sur *Au Château d'Argol* lança Gracq), voire par un prosélytisme déterminé en faveur de certains de ses représentants (Montherlant, Morand), que *Les Nouvelles* filtrent l'air du temps et assument un rôle exemplaire de médiateur culturel. Sans conteste, elles se portèrent derrière la génération d'écrivains consacrés après 1919, et les Giraudoux, Mauriac, Radiguet, Maurois qui eurent sa prédilection, bien plus que les écrivains révélés avant 1914 (les Rachilde, Charles-Henry Hirsch, Bachelin, Gaston Chereau). Et, pendant que *Candide* reste muet sur le surréalisme, *Les Nouvelles Littéraires* lui octroient une place. Crevel dispose jusqu'en 1925 d'une chronique, André Breton y publie ponctuellement. Maurice Martin du Gard signe un article, le 11 octobre 1924, sur le « surréalisme, du point de vue historique et de ses conséquences prochaines », après la parution du *Manifeste* ; il y prenait position pour Breton dans la polémique qui l'opposait à Yvan Goll et Paul Dermée au sujet de la propriété de l'étiquette « surréaliste ».

Outre ces hebdomadaires culturels, la presse quotidienne donnait de larges aperçus de la vie littéraire. Certains journaux s'enorgueillissaient de leurs suppléments littéraires (une à trois pages pour celui du *Figaro* [1876] et celui de l'*Action Française* [1928]) et de leurs rubriques d'échotiers, dont l'une des plus célèbres fut celle des « Treize », créée en 1909 à *L'Intransigeant* par Fernand Divoire ; c'est autour de 1910 que, pour la première fois, les rubriques littéraires des journaux, dont les courriers littéraires déclinaient une version anecdotique et primesautière, furent confiées à des écrivains originaires des petites revues de la Rive Gauche. André Billy devint alors échotier à *Paris-Midi* en 1911, un des rares organes de presse (avec *L'Intransigeant, Paris-Journal* et *Comœdia*) à intégrer ce type de rubrique. Mais la vraie vitrine littéraire d'un journal laissait admirer un « rez-de-chaussée » hebdomadaire où officiaient de grands pontifes de la critique (Paul Souday au *Temps*), des écrivains

distingués (Henri de Régnier au *Figaro*), ou coruscants (Daudet à l'*Action Française*). Ce dernier fut un des plus influents régisseurs de la vie littéraire. Sa critique de *Sous le soleil de Satan*, le 7 avril 1926, fut un coup d'éclat qui fraya pour le livre les voies de la pleine reconnaissance : « ... Une grande force intellectuelle et imaginative apparaît au firmament des lettres françaises [...] car un certain génie (ingenium) s'impose comme un coup frappé sur l'airain, et rien, une fois qu'il s'est produit, ne saurait arrêter tel ébranlement sonore, ni ses ondes de propagation [...]. Un roman de la vie spirituelle, et qui s'attache à suggérer l'invisible par le visible, surprend le lecteur contemporain accoutumé à n'admirer que l'analyse, que les raffinements analytiques, que l'éparpillement brillant du mercure mental sous le choc de la métaphore [...]. N'allez pas croire que ce livre plein soit lourd ni pénible. Sa force d'entraînement, d'intérêt fulgurant, est telle que ses 363 pages compactes se lisent d'un trait. »

Quant à la figure aujourd'hui décolorée de Souday, elle laisse mal concevoir la place éminente qui fut la sienne quand il exerçait au *Temps* une vraie police des lettres. Les pouvoirs qui lui furent reconnus n'étaient pas uniquement dus à son talent personnel, où entraient certes de solides compétences littéraires acquises chez les « bons pères », des facultés de gros lecteur et une grande curiosité pour la production contemporaine (il introduisit la critique d'actualité). Sa notoriété de journaliste fut le contrepoint de la crise de l'humanisme et du déclin de ses desservants consacrés, les grands critiques issus de l'École Normale, de Nisard à Weiss, de Faguet à Brunetière. Albert Thibaudet avait diagnostiqué ce mal dont la tradition critique du XIXe siècle ne se releva pas, fragilisée de surcroît par le repli de la critique littéraire lansonienne sur l'histoire littéraire et par la montée des critiques essayistes, tels Remy de Gourmont ou Gide, bousculée enfin par les nécessités polémiques propres à la critique militante du journaliste. La parution, en 1894, du manuel de Lanson, *Histoire de la littérature française*, fut un événement littéraire authentique dont Valery Larbaud reconnaissait toute la portée : « ... C'était le premier manuel vraiment intelligent qu'on voyait paraître, avec un texte abondant, des vues d'ensemble audacieuses, un style actif, vif, désinvolte, qui faisaient pardonner les limitations universitaires normaliennes, visibles dans certaines classifications arbitraires et dans quelques jugements cavaliers sur des contemporains ("Mallarmé dont la valeur est bien mince, etc."). Il nous donnait l'impression d'être un professeur très dégourdi, déniaisé, "à la hauteur", [...] » (*Journal*, Paris, Gallimard, 1955, p. 337-338).

Or, à abandonner presque totalement la critique des œuvres contemporaines (quoique Gustave Cohen expliquât en 1929 « Le Cimetière marin » à la Sorbonne), ou à la pratiquer avec frilosité, l'Université fut accusée d'étroitesse d'esprit. Le grand succès du livre de René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine* (1922), s'expliqua en raison de son ouverture résolue en faveur de la nouveauté et l'ouvrage, avec sa hiérarchie inédite des notoriétés, reclassa les valeurs à l'intérieur du champ. Au même moment, un Fernand Vandérem lança une campagne avec l'intention de réclamer l'épuration des manuels de littérature, coupables de jugements rétrogrades ; une pétition s'ensuivit qui recueillit 250 signatures, dont celles de Léon Daudet et de Lucien Descaves. Mais c'est le journaliste qui conquiert ainsi le statut d'acteur privilégié de la médiation littéraire, et le journal ou l'hebdoma-

daire deviennent les supports incontournables d'une activité littéraire orientée par les choix d'actualité formulés par ces nouveaux vecteurs culturels : *Les Nouvelles Littéraires* excellèrent à susciter des débats (elles lancent une pétition pour porter Copeau à la tête de la Comédie-Française), à susciter des polémiques de fond (sur la « poésie pure » en 1925-1926) et non pas seulement à se contenter d'un enregistrement passif du fait littéraire. L'engouement rencontré par *Les Nouvelles Littéraires* témoignait des partis pris du public en faveur d'un traitement vivant de la chose littéraire et, sans nul doute, la formule phare de l'hebdomadaire, « Une heure avec Frédéric Lefèvre », participait de ce large succès d'estime. Entre 1924 et 1933, six volumes reprirent la substance des cent seize interviews et de cent dix auteurs. Le procédé de Lefèvre révéla l'efficacité d'une méthode d'enquête qui visait à divertir le lectorat tout en préméditant de l'instruire.

Quant aux lointains précédents de la démarche mise en œuvre par le journaliste des *Nouvelles Littéraires*, il faudrait remonter à l'enquête de Jules Huret, en 1891, sur « L'Évolution littéraire », et à celle de Georges Le Cardonnel et Charles Vellay parue dans *Le Mercure* en 1905. Mais celles-ci se voulaient des enquêtes d'actualité, alors que l'interview de Frédéric Lefèvre reposait sur une quête de l'identité où l'on saisissait, grâce à un croquis habile et nerveux, les traits d'un personnage physique et d'une personnalité morale. Le portrait devait accuser *in fine* la vérité profonde de l'interviewé. Moderne et démocratique façon de rendre « visite à l'écrivain », le témoignage de Lefèvre n'en oubliait pas pour autant de consacrer le mythe de l'élection littéraire, et sa mise en scène de l'authenticité individuelle se gardait bien d'aller à l'encontre d'une certaine mythologie aux yeux de laquelle l'écrivain incarnait peu ou prou la figure d'exception. Les écrivains souscrivirent alors, pour la plupart (à l'exception d'un Gide ou d'un Martin du Gard), aux nouvelles règles induites par la médiatisation accrue du champ littéraire. Ce consentement les éloigna définitivement du modèle de l'existence « indépendante » qui avait été le grand cri de ralliement des jeunes symbolistes au début des années 1890. Et, si l'on s'attache au comportement des surréalistes, il apparaît bien différent de l'attitude manifestée par leurs aînés de *L'Ermitage* ou de *L'Occident*. Car les amis de Breton oscillent entre le refus de la médiatisation littéraire et l'exploitation habile de cette dernière. Pour d'autres écrivains, il s'est agi de conserver quelques postures, sinon un état d'esprit aristocratique, afin de garder à la République des Lettres les principales valeurs d'établissement qui avaient été les siennes.

CONTESTATION DES LETTRES, MÉTIER DES LETTRES ET RÉPUBLIQUE DES LETTRES

AVANT-GARDES

Historiquement, Dada, le Surréalisme (à un moindre degré), dans la première moitié du XXe siècle, ont représenté l'extrême contestation du jeu littéraire dominant doublée d'une critique radicale des croyances attachées à la civilisation occidentale. Ces artistes ou écrivains poussèrent la radicalité jusqu'à chercher un dépas-

sement de l'Art pour aboutir à l'invention de conduites de vie inédites qui uniraient Poésie et Action. Que ces tentatives se soient muées en œuvres littéraires chez les surréalistes ne peut faire oublier que le champ littéraire ait été comptable de cette contestation. La *NRF*, en 1920, par l'entremise de Gide et de Rivière, chercha à situer Dada pour mieux se trouver elle-même.

Le dadaïsme, né à Zurich pendant la Première Guerre mondiale (1916), propagé en France de manière active quand Tristan Tzara gagne Paris en janvier 1920, fut cette première vague appelée à détruire l'édifice de la maison occidentale. En effet, depuis la révolte romantique (le gilet rouge de Gautier) jusqu'aux excentricités des avant-gardes littéraires des années 1900 (vie tapageuse dont le « banquet » est l'acmé, duels et scandales), le non-conformisme littéraire ne valait que par ses aspects limités. En revanche, le groupe réuni autour de Tzara affiche une négativité absolue que formule Picabia :

> « Dada ne sent rien, il n'est rien, rien, rien
> Il est comme vos espoirs : rien
> comme vos paradis : rien
> comme vos idoles : rien
> comme vos hommes politiques : rien
> comme vos héros : rien
> comme vos artistes : rien
> comme vos religions : rien »

(cité par Henri Béhar et Michel Carassou, *Dada, Histoire d'une subversion*, Fayard, 1990, p. 32). Cette volonté de détruire toutes les valeurs, y compris esthétiques, s'accorda tout à fait avec la pratique du scandale répété et gratuit, afin de mieux manifester le « jeu fou du néant » (Hugo Ball). Le premier eut lieu durant le premier Vendredi de *Littérature*, la revue du trio Soupault, Breton, Aragon : Tristan Tzara lut un article de Léon Daudet accompagné de sons de cloche et bruits divers. Puis s'égrènent les manifestations publiques où les dadaïstes tentent de libérer une énergie aussi dévastatrice que l'avait été celle qui avait été déployée durant la guerre : soirée du 27 mars 1920 au théâtre de l'Œuvre, « Festival » de la salle Gaveau le 26 mai 1920, chahut contre Marinetti le 15 janvier 1921, visite à Saint-Julien-le-Pauvre en avril 1921. Ce ralliement à Dada des jeunes gens de *Littérature*, initialement oints par Gide et Valéry, s'exprime officiellement par le n° 18 de la revue (mars 1921) qui révèle des tableaux de notes attribuées à des écrivains sous le titre de « Liquidation ». Dans ce déclassement systématique des valeurs consacrées, le pôle négatif inclut Henri de Régnier (-22,9), Anatole France (-18), Romain Rolland (-17,36), Francis Jammes (-13,09), Gide (-0,81). Proust se retrouve noté 0, Barrès (+0,45) et Valéry (1,09) deviennent positifs. Mais quelques mois plus tard, en mai 1921, Breton et ses amis intentent un « procès Barrès » à l'encontre de celui qui avait commis un « crime contre la sûreté de l'esprit » après avoir renié l'individualisme de sa jeunesse et s'être métamorphosé en « rossignol du carnage » durant la Grande Guerre, selon l'expression de Romain Rolland.

La condamnation, contrairement aux manifestations Dada, se voulait d'ordre éthique. De la même manière, en octobre 1924, les surréalistes s'en prennent à Anatole France récemment décédé (« Un Cadavre ») et constituent à cette occasion le premier texte collectif des surréalistes. Enfin, le 2 juillet 1925, au cours du banquet Saint-Pol-Roux, ceux-ci glissent sous chaque assiette un tract hostile à Claudel, imprimé en noir sur papier couleur sang de bœuf, en réponse au qualificatif de « pédérastique » accolé par le poète ambassadeur au surréalisme. Le tumulte qui ponctue cette soirée trouve un large écho dans la presse ; en moins de dix jours, dix-huit articles au moins (pour une dizaine de quotidiens) reviennent sur l'événement. Cet ubac de la révolte et le refus de positions établies abritent le cœur même de la démarche avant-gardiste : abondance de mises au point, liste des valeurs sans cesse modifiable, refus des genres bourgeois (le roman) et des réussites littéraires et sociales (Valéry stigmatisé par Aragon dans son *Traité du style*). Cette stratégie fut d'autant plus efficace que, sur son adret, le surréalisme déploya la cohérence de sa doctrine (légitimer l'irrationnel) exposée dans les deux manifestes de 1924 et 1928. Là, sous le sceau de la polémique (abolir les frontières entre les littératures et les autres arts, entre Art et Vie), de la pédagogie (apprendre à connaître les vertus du rêve et du hasard), de la prophétie (transformer le réel), s'invente un nouvel art poétique (et politique à partir du deuxième *Manifeste* en 1929) qui se préoccupe d'affirmer le présent le plus intense, la « vibration des limites » (Georges Bataille) : *La Révolution surréaliste* n'hésitait pas à se déclarer la revue « la plus scandaleuse du monde entier ». Le texte d'André Breton, qui devint le premier Manifeste du groupe, reste un des plus brillants éclats du surréalisme dans son exaltation de l'imagination et de « l'homme, ce rêveur définitif » : « [...] Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir, mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession (A. Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard « Pléiade », T. 1, p. 319). Cependant, la pureté des principes devait transiger avec les nécessités de la vie quotidienne et, outre le mécénat, certains des surréalistes les moins fortunés durent demander au journalisme le produit de leur subsistance quotidienne, même si Aragon, dans *Le Paysan de Paris*, écrivait : « ... et quand je dis journaliste, je dis toujours salaud. » Or, la place grandissante du journalisme littéraire dans les années 1920 attestait une professionnalisation réelle du métier d'écrivain.

MÉTIER DES LETTRES

À l'heure où les portraits d'écrivains s'exhibaient un peu partout dans les vitrines de libraires ou dans les journaux, où leur présence physique se faisait plus commune, directement quand ils se livraient à des séances de signature (jusqu'à l'intérieur des Galeries Lafayette), indirectement quand ils accordaient des interviews à des journaux, un surinvestissement professionnel fut la tentation de nombre de littérateurs. L'une des formes caractéristiques qu'il put prendre est donnée par le nouveau rôle des journalistes écrivains, dont certains se taillèrent alors de fort belles

réputations ; du haut de leur réussite, ils ne se privèrent pas de railler le « snobisme de la mévente » propre aux écrivains plus conscients de leur art. Les Henri Béraud (prix Goncourt en 1922), les Roland Dorgelès (prix Fémina pour *Les Croix de bois* en 1919), les Joseph Kessel (son roman *L'Équipage* fut un grand succès en 1923) devinrent les parangons de cette nouvelle catégorie de littérateurs qui embrassaient journalisme et littérature en tirant bénéfice de l'un pour réussir dans l'autre. Par leurs interventions passablement agressives, leur détermination affichée à franchir le *limes* des pures lettres, ils ne manquèrent pas de susciter des polémiques. La plus célèbre opposa Béraud, soutenu par Dorgelès mais aussi par Rachilde ou Camille Mauclair, à la *NRF* et à Gide. En 1921, le journaliste avait fait paraître dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* une dénonciation de la « littérature d'exportation », dans laquelle Jean Giraudoux était accusé, en tant que fonctionnaire du Quai d'Orsay, de favoriser les livres de la *NRF*. Bien mal étayé (1/200e des crédits allaient à la maison incriminée), l'argument le céda à d'autres considérants (le « poison » gidien, l'élitisme du groupe), caractéristiques d'un affrontement entre les milieux du journalisme grand public, du feuilleton, voire de la littérature populaire, et ceux de la littérature « légitime ». L'intrusion des journalistes dans le monde jusque-là clos des Lettres souleva des interrogations ; *Le Figaro*, en 1922, *Les Nouvelles Littéraires* la même année, donnent la parole aux tenants d'une séparation nette entre les deux champs (Paul Souday, Fernand Vanderem) et aux partisans d'une connexion étroite (le journalisme défendu comme banc d'essai de la littérature).

La notoriété de beaucoup de ces derniers (Clément Vautel, Fernand Divoire, Georges de la Fouchardière, André Billy) ne se compare pas à celle de Henri Béraud, très révélatrice des pouvoirs conférés par le journalisme. Béraud revendiquait bien haut le conseil jadis donné par Zola à de jeunes écrivains : « Faites du reportage. » Sa carrière de grand reporter à l'*Œuvre* (1918-1920), au *Petit Parisien* (1920-1933), au *Journal* (1924-1933) s'auréole des succès d'audience réservés à ses articles : quand il allumait ses feux, le tirage du quotidien progressait parfois de 250 000 exemplaires. Le journalisme demeure pour lui le tremplin d'une œuvre romanesque prolixe (vingt volumes parus de 1926 à 1944 aux Éditions de France), revanche des déconvenues littéraires d'avant-guerre, vécues dans l'obscurité des petites revues littéraires lyonnaises avortées, des collaborations journalistiques éclatées, des nombreux métiers mal embrassés. Désormais porté au rang de puissant des lettres, courtisé par les revues (il occupe en 1921 la chronique dramatique du *Mercure*), les hebdomadaires littéraires *(Gringoire)*, les maisons d'édition (il fonde en 1923 chez Albin Michel une collection « Grands Reportages » et devient en 1931 directeur de la collection de grande diffusion « Le Livre d'Aujourd'hui » aux Éditions de France), il accumule les gains. Léautaud parle de 250 000 F en 1933, dont 100 000 F au titre de son reportage annuel au *Petit Parisien*.

À de telles sommes, peu d'écrivains pouvaient prétendre. Claude Farrère gagna 300 000 F en 1930 (sans compter les conférences et les droits de traduction). Les nouveaux débouchés journalistiques constituèrent toutefois pour beaucoup des sources nouvelles de revenus. La prépublication de nouvelles ou de romans se traduisait par de solides rémunérations (40 000 F pour *Mouchette* parue dans Gringoire en 1937). Jean Paulhan donnait à Ramuz, en 1935, une échelle des tarifs en

vigueur pour la prépublication de son *Garçon savoyard* : 6 à 7 000 F dans la *NRF*, 14 à 18 000 F dans la *Revue de Paris*, 20 à 30 000 F dans *Vendredi* (un journaliste débute alors à 1 500 F et un instituteur à 900 F). Les conférences pouvaient, aussi, compléter les gains. Jacques Rivière, très désargenté, Bernanos, désireux d'affermir les assises matérielles de sa liberté, Valéry surtout, coururent l'Europe et le cachet. Dans ce contexte de professionnalisation des lettres, des débats autour de la défense des droits de l'écrivain cristallisèrent dans les années vingt. La création, en 1919, de la Confédération des travailleurs intellectuels par de jeunes écrivains démobilisés (José Germain, Alfred de Tarde) fut le cadre de discussions répétées quant à la question des droits d'auteur. En 1924, le ministre de l'Instruction Publique, Henri de Jouvenel, déposa un projet de loi qui visait à la création d'une Caisse Nationale des Lettres, financée par un droit d'auteur de 6 % sur les ventes d'œuvres tombées dans le domaine public et destinée à aider les écrivains. Le projet n'aboutit finalement qu'en 1946.

On entra ainsi, dans l'immédiat après-guerre, dans l'ère des « champions ». Or cette image avantageuse de l'écrivain ne comblait pas toutes les attentes du public, pas plus qu'elle n'épuisait sa ferveur collective attachée à la mission supérieure de la littérature : rendre compte du présent et discerner les voies de l'avenir. Pour cette haute charge, d'autres écrivains furent appelés. Ils remplirent leur office des lettres avec beaucoup plus de mesure qu'un Béraud, même s'ils consentirent à certains procédés de la médiatisation nouvelle (Valéry). Ainsi subsiste jusqu'en 1940, à Paris et dans quelques-uns de ses prolongements (les Décades de Pontigny, en Bourgogne, près d'Auxerre), la substance vivante de la « dernière société des Esprits » (Jean Cassou), les formes ultimes d'une République aristocratique des Lettres, qui confèrent à quelques écrivains des pouvoirs sans pareils.

RÉPUBLIQUE DES LETTRES

Sur de successifs terreaux sociaux (aristocratiques puis bourgeois, mais avec toujours une certaine disparité interne des conditions) et oraux (les salons), sous l'égide de quelques clans (des Précieuses aux Amis de Nodier ou de Mallarmé), courts-circuits entre la classe et la caste, la culture française a opéré continûment un travail de reclassement des valeurs. Une imagination de la clôture a produit son objet : une république des salons (avec ses cantons lettrés ou mondains), métaphore d'une république aristocratique égalitaire, cimentée soit par l'adhésion à des valeurs communes, soit par l'usage d'un code de références, basse continue d'un « impérialisme parolier » (Jean-Paul Aron, *Qu'est-ce que la culture française* ?, Denoël-Gonthier, p. 8). L'avènement de la presse et du livre proposé à tous, s'il avait laissé espérer l'instauration du tribunal de l'opinion publique, ne remit pas fondamentalement en question le pouvoir d'influence de quelques petites communautés intellectuelles qui se présentaient sous les auspices d'une triple configuration, « monastique (vouée à l'écriture), aristocratique (convaincue de regrouper les meilleurs), ésotérique enfin, traversée par la représentation que la valeur est liée au secret et la supériorité à l'initiation : association de condescendances qui enveloppe

à la fois les Treize de Balzac, les Dandies de Baudelaire, les Mardi de Mallarmé » (Jean-Paul Aron, *ibid.*, p. 11-12).

Dans cette énumération, la boutique de la libraire Adrienne Monnier, « La Maison des Amis des Livres », ne forlignait guère : c'est là, au sein de cette « boutique divine » (Larbaud), qu'un coryphée entretint le chant de louange en hommage à Paul Valéry à partir de 1917. Son accès au statut de « Bossuet de la IIIe République » fut une énigme à ceux-là mêmes qui l'avaient côtoyé dans sa bohème post-symboliste (Léautaud) ou qui, d'habitude, n'étaient pas dépourvus de références sociologiques explicatives (Gustave Le Bon). Avant d'accéder à la reconnaissance du large public avec son recueil, *Variété* (1924), le poète philosophe fut reconnu par une élite étroite de trente à cinq cents personnes. La librairie d'Adrienne Monnier, au 7, rue de l'Odéon, ouverte en 1915, accueillait bon nombre d'entre elles. Favorisée par le large éventail de ses fonctions (librairie de prêt qui eut 580 abonnés en 1920 et 1000 en 1922, de dépôt, pour de nombreuses revues telles *Sic*, *Nord-Sud* ou *Littérature*, maison d'édition), la Maison des Amis des Livres aimanta les meilleurs talents et les quelques génies littéraires du temps. Dès février 1916, surviennent Jules Romains, Léon-Paul Fargue et Louis Aragon. Le 17 avril 1916, Breton découvre la librairie, la seule alors à proposer des ouvrages de poésie. Surtout sont inaugurées en mars 1917 les séances de lecture. La première, consacrée au poème de Jules Romains, « Europe », réunit ce 1er mars Max Jacob, Léon-Paul Fargue, Aragon, Jacques Doucet, Gaston Gallimard. En avril 1919 eut lieu la séance Valéry avec des lectures de Gide, André Breton, Léon-Paul Fargue et Adrienne Monnier. Toutefois, un autre foyer, celui des salons, alimentait la flamme de cette notoriété nouvelle. Davantage que la demeure d'Arthur Fontaine, c'est le salon Mühlfeld, beaucoup plus mondain, qui donna le branle ; Léautaud, dans sa perplexité médisante, accusa même Valéry d'avoir « testé » plusieurs salons : il aurait ainsi écarté celui de Miss Barney pour un cadre plus prestigieux. Mme Mühlfeld, anxieuse quant à elle de soutenir sa position, fit donner Valéry quand Henri de Régnier cessa de fréquenter son logis ; là, on rencontrait Gide, Fargue, mais surtout Mauriac, Boylesve, Jacques-Émile Blanche. L'élection de Valéry à l'Académie, en 1925, passe pour une des hautes œuvres de Mme Mühlfeld, mais la comtesse Edmée de la Rochefoucauld se mua elle aussi en hôtesse prévenante afin de favoriser la carrière du poète.

Un autre relais fut celui de quelques revues notoires. La *NRF*, dans son numéro de reprise de juin 1919, inscrivit « La Jeune Parque », et l'article fameux sur la « Crise de l'Esprit » parut en août 1919. Elle publia « Le Cimetière marin » le 1er juin 1920. Mais c'est peut-être l'article de Daniel Halévy dans la réactionnaire *Revue Universelle* de mai 1920 qui fit connaître Valéry au grand public. Le fils de Ludovic Halévy relatait la lecture d'avril 1919 réalisée dans cet hôtel de Rambouillet moderne où étaient les « Amis des Livres », à laquelle il avait été convié. Sa critique toute de réticences (à l'endroit d'un art ésotérique qui oblitérait les connivences culturelles entre l'artiste et le public des lettrés traditionnels) et de fascination mêlées (à l'égard d'un art et d'un milieu étroitement et passionnément liés) contribua à répandre le nom de Valéry. Dès mars 1921, la revue *Connaissance, Revue des Lettres et des Idées* organisait un concours à l'issue duquel Valéry était sacré le premier poète, « des plus grands parmi les Grands », devant Régnier et Viélé-Griffin. La

publication d'*Eupalinos* en 1921 fut saluée favorablement par la critique. En mai 1922, *Le Divan* mettait sur pied un numéro d'hommage. À partir de 1924, l'engouement s'était généralisé. Le 29 novembre 1924, Frédéric Lefèvre rendait visite à Paul Hazard et le journaliste vit sur la table du professeur une vingtaine de « fiches » sur *Variété*. L'année suivante, Valéry était élu à l'Académie française. Dès lors, « il ne se vit plus lui-même », selon sa formule : les conférences, les demandes de préfaces, un courrier de ministre, les visites reçues et les salons honorés en firent la proie d'autrui ; non plus de ce public concurremment fervent et snob des années 1917-1920, mais de ces « foules composites, sans trame et sans reflets que Paris distribue sur plusieurs points de son territoire mondain » (Léon-Paul Fargue) ; tout un milieu politico-mondain, chez Marthe de Felz, chez les marquises de Crussol et de Vogüé, se piquait d'exercer son esprit quand Valéry, épuisé, délaissait et délassait le sien.

Valéry fut un mondain accompli et Bernard Faÿ le croqua ironiquement dans cette posture sociale : « Aucune gêne dans ses mouvements, mais beaucoup de gentillesse et de délicatesse, un souci de plaire qui le rendait agréable aux plus jeunes, un usage adroit des compliments sans jamais exagérer, une connaissance instinctive des hiérarchies sociales, avec un sens averti de la manœuvre [...]. Il se gardait de rechercher les hommes, sauf s'il ne trouvait pas de femme dans la compagnie et cet hommage touchait le cœur de ses hôtesses » (*Les Précieux*, Perrin, 1966, p. 114). Cette fulgurante réussite suscita fort peu de jalousies, alors que l'époque, à encourager la réussite rapide et les succès de grande envergure, exacerbait les tensions entre écrivains. Seul *Le Crapouillot* de Galtier-Boissière déclencha en 1927 une campagne de critiques à l'égard de ce qui était présenté comme l'insatiable âpreté au gain du poète. Là, en novembre 1927, André Rouveyre s'en prenait avec une rare violence à Valéry : « Depuis qu'il possédait son tabouret à la ruelle des Dames influentes, M. Paul Valéry n'avait pas cessé d'y figurer en docile mannequin. Après avoir été ainsi celui des femmes du monde pour l'ascension heureuse de sa personne et la diffusion de son bruit, il est devenu, à l'occasion de son intronisation au Capitole, celui d'une couturière, Madame Jeanne Lanvin [...]. On avait plaisir à voir ce nouveau boute-en-train ajouté récemment au personnel officiel littéraire de la grande et belle cage où, depuis Mazarin, tant de grimaciers ont été conservés [...] » (cité par Jean Galtier-Boissière, *Mémoires d'un parisien*, t. 2, Paris, La Table Ronde, 1961, p. 160-161).

L'autre éminent représentant de la République des Lettres fut André Gide, le « contemporain capital » (André Rouveyre en 1924). Sa position après-guerre n'était pas, la mondanité en moins, sans similitude avec celle de Valéry. Ils furent tous les deux les incarnations abouties du « grand écrivain » cher à l'histoire littéraire lansonienne, à cette réserve près qu'il aurait fallu compléter le modèle avec la notion d'engagement. Gide joua d'une grande diversité de dons : styliste accompli, doué d'une riche palette d'écriture (de la « sotie » au roman et aux essais critiques des *Prétextes* en 1903 et des *Nouveaux Prétextes* en 1911), homme-orchestre (à la tête d'une correspondance de plus de 100 000 lettres, directeur officieux de la *NRF* presque jusqu'en 1920) et enfin écrivain engagé depuis son *Corydon* (1924). Tout comme celle de Valéry, la gloire de Gide fut favorisée par les circonstances générales

d'un après-guerre dévoré par le rejet de toutes les formes littéraires qui fussent de mobilisation (Barrès), mais aussi par la fièvre individualiste et l'inquiétude morale. Mais l'auteur des *Nourritures terrestres* se tenait à l'écart des salons, des journaux littéraires et sa réputation naquit, indirectement, à la suite des attaques incessantes dont il fut l'objet entre 1919 et 1923. Les articles hostiles, ceux de Jacques-Émile Blanche en 1919 dans la *Revue de Paris*, ceux de Béraud entre 1921 et 1924, ceux surtout d'Henri Massis dans la *Revue Universelle*, lui firent gagner les lecteurs de la troisième zone alors que, dès 1921, ses *Morceaux choisis* avaient conquis la deuxième. Avec la publication de *Corydon*, on parla désormais ouvertement d'homosexualité aux tables bourgeoises. Par ce dialogue des revues (Gide utilisait la *NRF*), la République des Lettres vidait plus ou moins honorablement ses querelles et maintenait au moins les possibilités de l'échange intellectuel. La critique favorable n'en joua pas moins un rôle significatif dans la réception de Gide ; les trois articles d'André Rouveyre dans les *Nouvelles Littéraires* d'octobre-novembre 1924 sont contemporains de la publication d'hommage préparée par Gustave Pigot chez l'éditeur du Capitole.

Mais si Gide fuyait la foule des salons, il prisait davantage les réunions annuelles des Décades de Pontigny, qui devinrent, entre 1910 et 1939, le point de convergence des grands écrivains français et européens, appelés par le propriétaire de l'abbaye, Paul Desjardins, à débattre librement et contradictoirement.

PONTIGNY

À sa naissance, la « décade littéraire » (on comptait par ailleurs deux autres décades, politique et philosophique) avait été prise en charge par la jeune *NRF* soucieuse de mieux se faire connaître et, notamment, du public étranger. Sous l'impulsion intermittente de Gide, puis celle pleine d'abnégation de Charles du Bos, dans le ralliement des anciennes générations de la *NRF* (Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard) et des nouvelles (Ramon Fernandez, Jean Prévost, André Malraux), la « décade des écrivains » (ainsi se désignait-elle) projeta son halo glorieux et mystérieux auprès des Maurois, Mauriac, Valéry, Chamson, pour les Français, et des Ernst Robert Curtius, Lytton Strachey, Heinrich Mann pour les étrangers. Les thèmes de discussion, fixés à l'avance, penchaient parfois du côté des questions d'actualité (« L'Acquis du XIXᵉ siècle ») ou concernaient alors quelques grands universaux littéraires (« Romantisme » en 1927, « La réussite classique » en 1929). Pendant dix jours, à raison d'une séance journalière de débats (entre 14 heures et 16 heures 30), les participants de la décade (vingt à trente personnes avant 1914, cinquante à soixante-dix parfois après 1922) cheminaient sans hâte, tout au loisir de revenir en arrière, de tempérer des propos initiaux : il ne s'agissait pas d'atteindre à quelque vérité définitive mais de corriger collectivement son jugement et d'apprendre à diriger le doute. Dans ce climat du grand humanisme européen (dialogique), une élite d'écrivains, de critiques, de lettrés rejoua pour la dernière fois le spectacle de la République des Lettres, à la fois consciente de ses prérogatives intellectuelles

(élitisme) et sensible aux besoins de renouvellement (ouverture sur les jeunes gens, les professeurs les plus brillants).

Cet aristocratisme tenait compte, sur le fond, de la capacité à maîtriser la grande culture européenne des siècles derniers ; formellement, il exigeait (implicitement) le partage des mêmes *habitus* propres au jeu littéraire : parole aisée, goût de la discussion, tact. Le cosmopolitisme littéraire de la Décade était fondé sur la recherche d'un classicisme moderne dont la *NRF* était une des expressions les plus séduisantes. La conscience que la tradition s'épuisait comme tout le reste, si elle n'était fécondée par quelques forces de renouvellement, imprégnait la pensée de Rivière et de Gide. Pontigny fut la chambre d'écho de cette conviction. Elle se déployait donc par le biais d'une libre conversation qui relayait les petits exposés préliminaires (de vingt minutes à une heure) et qui cherchait à relier les décadistes, à opérer la contagion des uns aux autres. Pour cela, il fallait user d'un code de références commun, propice à la connivence psychologique : Pontigny fut aussi un des derniers grands moments de l'histoire européenne de la conversation. Toutefois, réduire les Décades à un « club » serait inexact et l'accueil prodigué à la jeunesse (Jean Tardieu, Jacques Heurgon, Albert-Marie Schmidt, Armand Guibert) et aux universitaires (Brunschvicg, Bachelard) empêcha le modèle de Pontigny de verser dans les travers propres aux cliques oligarchiques arrogantes et stériles.

L'abbaye bourguignonne se prêta surtout à des associations ou fusions spirituelles d'un rare prix. Les amitiés Mauriac-Gide, Du Bos-Maurois et bien d'autres, se nouèrent à Pontigny. Les aînés, tels Roger Martin du Gard, les frères Baruzi ou Jean Schlumberger, tenaient grand ouvert leur confessionnal laïque et agreste (sous la « charmille » du parc où l'on déambulait à longueur de journée) auprès d'une jeunesse pleine d'attentes. La Décade littéraire maintenait ainsi un équilibre entre les périls d'une ouverture inconsidérée et celui d'un parti pris purement oligarchique. Son succès renvoie au contexte des années 1920. Aidés par les hautes eaux éditoriales, les écrivains se passèrent plus facilement des structures d'entraide mutuelle qu'étaient les groupes littéraires. De plus, la guerre avait introduit une cassure nette entre les diverses générations. Il en résultait un éparpillement assez général de la vie littéraire. Les Décades furent un des rares lieux qui permirent un regroupement temporaire, établi sur les bases d'une sensibilité intellectuelle humaniste (ce qui excluait l'Action française ou les surréalistes) et d'un *éthos* discrètement empreint d'élitisme.

Or, dans les années 1930, le modèle de la décade littéraire tend à se déliter. Plus largement, l'écrivain, en France, vacille du haut de son magistère, affaibli par les premiers effets d'un travail de sape qui ruinera peu à peu sa position. La politisation intense de cette décennie d'avant-guerre déplaça de plus en plus le centre de gravité de la vie intellectuelle du pôle littéraire au pôle philosophique. Les jeunes revues des années trente *(Esprit, Ordre Nouveau, Combat)* se retrouvaient plus proches des *Cahiers de la Quinzaine* que de la *NRF*. Nizan avait noté avec justesse : « Il s'est produit un changement historique à partir du moment où Hegel et Marx ont détrôné sans les admirations de la jeunesse des Écoles Rimbaud et Lautréamont. » L'époque aspirait à un nouveau magistère, d'ordre philosophico-politique plutôt que strictement littéraire. Les surréalistes avaient d'ailleurs montré la voie vers la réalisation

de l'intellectuel « total » qui transfère les connaissances d'un domaine à l'autre et les synthétise dans le cadre d'une anthropologie inédite. Du modèle Proust et Gide qui s'éloignait dans les années 1937-1945, la vie littéraire de l'après-Deuxième Guerre mondiale conserva le moule (le rôle des revues, d'une critique littéraire forte, de maisons d'édition aventureuses) qui, petit à petit, s'effrita, tandis que l'expression du sens empruntait d'autres canaux que ceux de la littérature.

L'après-guerre : un automne des lettres

La période politico-militaire de la guerre et de l'Occupation, perçue par beaucoup d'écrivains et la plupart des éditeurs comme une parenthèse provisoire dont il fallait s'accommoder avec plus ou moins d'entrain, fit accroire, ainsi, que la vie littéraire française, quasi intemporelle, vivait une saison parmi les autres. Ce temps avait abouti certes à raviver, à l'égal des années du premier conflit mondial, les besoins de lectures (le succès de la « Pléiade », créée en 1931 par Jacques Schiffrin et rachetée en 1933 par Gaston Gallimard, date de la « drôle de guerre ») et procura aux écrivains non censurés qui acceptaient de publier et aux éditeurs qui disposaient de papier des succès d'estime (*L'Invitée* de Simone de Beauvoir ou *L'Étranger* chez Gallimard, *Cheval blanc* d'Elsa Triolet chez Denoël) ou des réussites commerciales incontestables (*Les Décombres* de Lucien Rebatet aux éditions Denoël). Cette apparence de normalité, accompagnée de censure (850 auteurs), laissait cependant présager des changements d'importance à la Libération. Or, si elle correspondit à un passage de témoin entre générations d'écrivains, elle ne modifia pas fondamentalement les équilibres socio-économiques attachés au fonctionnement de la vie littéraire ; la condamnation de Bernard Grasset, la suppression de la *NRF* (qui avait reparu de 1940 à 1943 sous la direction de Drieu la Rochelle quand l'ambassadeur nazi, Otto Abetz, avait décrété qu'elle incarnait – avec la haute banque protestante et le parti communiste – une des trois institutions essentielles de la société française) affaiblirent provisoirement les deux éditeurs les plus puissants de l'entre-deux-guerres. L'entrée en lice de nouveaux venus (dont les plus notables furent Robert Laffont, Charlot, le Seuil, Minuit, Julliard), rapidement confrontés à la crise éditoriale de 1947-1948, ne remit pas en cause la hiérarchie des puissances déjà établies.

Jusqu'à la fin des années 1950, la vie littéraire se place sous les auspices d'un renouveau partiel et ambigu. D'une part, pour des écrivains nouveaux qui se déclarèrent et déclassèrent leurs prédécesseurs, le moule littéraire fonctionna à peu de chose près à l'identique ; jusqu'à la fin des années 1950, la coalescence entre revue, maison d'édition et journal culturel, vectrice du trajet des contenus littéraires et médiatrice de leur réception, continue d'ordonner le paysage d'ensemble des lettres françaises : elles courent bien sur l'erre des vingt premières années du siècle, circonscrite par le réseau serré d'institutions littéraires et balisée par des démarches techniques rodées avec talent. René Julliard ou l'hebdomadaire *Arts* mirent ainsi

leurs pas dans ceux de Bernard Grasset ou des *Nouvelles Littéraires.* D'autre part, le regain des lettres n'eut rien de cette repousse drue des années 1920. Dévitalisée insensiblement par l'intense politisation des mœurs, au gré de laquelle toute volonté de dialogue intellectuel passait pour tartufferie, simultanément exhaussée et minée de l'intérieur au travers de l'œuvre sartrienne où le noyau dur philosophique attirait à lui la limaille littéraire, la littérature, en France, achevait de parcourir son cycle triomphant amorcé dès la fin du XIXe siècle, épanoui dans les années vingt et sur la pente du déclin dès les années trente.

RENOUVEAU PARTIEL

Les incidences, fortuites ou délibérées, de la Libération (morts de Jean Prévost, tué par les Allemands, de Brasillach, fusillé pour collaboration avec l'Allemagne nazie, de Giraudoux, de Nizan, de Ramon Fernandez et de Valéry) et la mise à l'écart provisoire des auteurs compromis dans la collaboration (Giono, Chardonne, Morand, Céline) livrèrent le champ littéraire à l'effraction de très nombreux nouveaux venus. Des vagues de petits groupes littéraires, hasardeusement réunis comme tels par la critique ou les responsables de l'édition, se recouvrirent successivement, de la grande lame « existentielle » des années 1945-1950 aux « hussards » (1951-1953) et au Nouveau roman (1953-1957). Ils occupèrent les avant-scènes pendant que les anciens de la première *NRF* cessaient d'exercer une influence active (le Nobel de Gide en 1947 fut suivi de peu par sa mort en 1951, Roger Martin du Gard ne parvint pas à achever *Le Lieutenant-Colonel Maumort*). À son retour des États-Unis, Breton attira plus difficilement les jeunes, peut-être déçus par la moindre radicalité du message, qui prescrivait dorénavant de renoncer à « transformer le monde » pour mieux se concentrer sur l'espoir de « changer la vie ». Les revues surréalistes se succédent (*Néon* en janvier 1948, *Medium* de novembre 1952 à juin 1953, *Le Surréalisme même* en 1956) et périclitent. Il est vrai que les Surréalistes avaient toujours revendiqué le caractère éphémère de leurs publications (par le refus d'établir des fichiers d'abonnés, de fidéliser un public) au profit d'une stratégie du recours à la pluralité des médias, à la combinaison de l'image et de l'écrit, attestée par l'Exposition Internationale du Surréalisme en 1947.

En revanche, parmi les écrivains qui occupent le haut du pavé éditorial entre 1945 et 1960, se dressent les deux statures de Sartre et Camus, frères ennemis d'une littérature qui partageait quelques traits d'une même sensibilité tonale (radicalité inquiète, négation des valeurs métaphysiques et morales essentialistes). En comparaison, la renommée de Simone de Beauvoir demeure plus discrète ; *L'Invitée* (1943) n'est vendue qu'à 21 000 exemplaires jusqu'en 1951. Mais en 1954, *Les Mandarins* obtiennent le Goncourt grâce à l'appui de Queneau et de Salacrou au sein de l'Académie. Cette évocation minutieuse des milieux intellectuels français de l'après-guerre faisait la part belle à Sartre, le « régent » (Annie Cohen-Solal) des lettres françaises. Roger Martin du Gard, dans son *Journal*, relate le choc que lui procura la lecture du Manifeste des *Temps Modernes* : « Le manifeste de Sartre m'a porté le dernier coup... L'impression qu'une pierre tombale, pesante et glacée, implacable,

définitive, vient de tomber [...] ; non seulement le raisonnement de Sartre est rigoureux et sans fissure, d'une inexorable logique. Mais, le plus bouleversant, c'est qu'on y sent l'impulsion irrésistible des forces en train de naître et de s'organiser. Pas un être jeune qui n'y découvre, plus ou moins consciemment, son climat, son secret langage, une interprétation clarifiée de tout ce qui s'agite confusément en lui et cherche à se définir» (*Journal III, 1937-1958*, Gallimard, 1993, p. 771-772). Quant à Julien Benda, il annonce alors qu'il ne donnera pas de copies aux *Temps Modernes*.

Un peu à l'image des Claudel, Valéry et Gide qui accédèrent tardivement, à cinquante ans, à la pleine reconnaissance, Sartre devint célèbre à quarante ans, quoiqu'il eût atteint à la veille de la guerre à une première consécration ; il avait publié en 1938 *La Nausée* chez Gallimard et fait paraître d'importants articles de critique littéraire dans la *NRF*, dont le plus connu, celui de février 1939, s'en prenait à Mauriac romancier. En quelques mois de l'automne 1945, tout se joue avec une rapidité étonnante ; jusqu'en 1956 dorénavant, Sartre «eut le cri», ravi à André Gide ou à Romain Rolland. Reconnu en 1944 et au début de 1945 pour ses pièces (*Les Mouches* en 1943, *Huis Clos* en 1944), ses articles sur la libération de Paris (dans le *Combat* de Camus) et sur les États-Unis entre janvier et juin 1945 (dans le *Figaro* et *Combat*), Sartre achève sa percée en publiant en septembre les deux tomes de sa fresque romanesque *Les Chemins de la liberté* et en octobre le numéro 1 des *Temps Modernes*, puis en donnant sa conférence du 29 octobre, «L'Existentialisme est-il un humanisme ?», devant presque 400 personnes. Pendant ces quelques mois, aucun jour ne se passe qu'il n'y ait une mention de Sartre et de l'existentialisme dans les journaux. Ce déploiement boulimique d'un polygraphe décidé à transgresser les frontières habituelles des genres littéraires en les assumant tous, à la lumière d'une interrogation de nature philosophique (le mystère de la contingence et de ses jaillissements), exerça une emprise décisive sur les contemporains. L'évocation de Camus à New York en 1945 révélait les ambitions qu'il assignait à sa propre démarche : «L'œuvre sombre et pure de Camus [...] nous offre la promesse d'une littérature classique, sans illusion [...] mais pleine de confiance en la grandeur de l'humanité ; dure mais sans violence inutile ; passionnée mais sans retenue [...] une littérature qui s'efforce de peindre la condition métaphysique de l'homme tout en participant pleinement aux mouvements de la société» (cité par Annie Cohen-Solal, *Sartre*, Gallimard, p. 309).

Ce programme, son œuvre gorgée de formules chocs, de personnages types, en donna une double traduction, philosophique et littéraire (avec, notamment, huit pièces de théâtre entre 1944 et 1959). Parfois même, au cœur des œuvres critiques, Sartre filait la même maille dans son *Saint Genet* (1952) ou son *Baudelaire* (1947). Ce phénomène d'aimantation collective immédiate que fut l'existentialisme fut aussi favorisé par l'acceptation du jeu des médias de masse ; l'activité de reportage que Sartre exaltait dans sa présentation des *Temps Modernes*, l'émission radiophonique «La tribune des Temps Modernes», à l'automne 1947, les films tirés de ses œuvres, des *Mains sales* à *Huis Clos*, la petite édition Nagel de sa conférence d'octobre 1945, projetèrent son œuvre au-devant du large public. Il ne manquait que quelques critiques acides pour rayer la patine du succès et lui conférer à nouveau

un surcroît d'éclat. Le pamphlet de Bernard Pingaud et Pierre Boutang, *Sartre est-il un possédé ?* (1946), rappela l'agressivité polémique des néo-maurrassiens. La grande presse en 1947 dénonça lourdement les « rats » de Saint-Germain-des-Prés *(Samedi Soir)* et Jacques Laurent, en février 1951, dans la *Table Ronde*, railla avec légèreté la littérature à thèse par laquelle Sartre devenait le lointain héritier de Paul Bourget (« Paul et Jean-Paul »). L'audience d'un Camus fut exempte des violents partis pris d'hostilité qui frappèrent Sartre. Mais sa gloire (en 1946, il se retrouve en couverture de *Vogue*) se bâtit sur le même socle intellectuel (philosophie et littérature) et s'éprouve sous les livrées successives du journalisme (direction de *Combat* jusqu'en juin 1947), du théâtre (*Caligula* en 1945, qui lança Gérard Philippe), du roman (*La Peste* en 1947) et de l'essai (*L'Homme révolté* en 1951). *La Peste*, tirée seulement à 22 000 exemplaires pour le premier tirage en juin, atteint 100 000 exemplaires à l'automne 1947. Pendant dix ans, elle occupera une place de choix dans les statistiques commerciales (en septième position des dix livres les plus vendus).

Par-delà leurs divergences, Sartre et Camus essuyèrent de concert les attaques ou les dédains (« Tout ce qui est humain m'est étranger », dernière phrase du *Hussard bleu* [1950] de Roger Nimier) d'un groupe d'écrivains que l'opinion publique se plut à identifier sous l'étiquette politique (de droite) de « Hussards ». L'appellation regroupait Roger Nimier, Antoine Blondin, Michel Déon, Jacques Laurent. Moins qu'une école littéraire (autour d'une vague référence à Stendhal et d'une littérature du romanesque), davantage qu'une incertaine conjonction d'individus fort individualistes (la revue *La Table Ronde*, puis l'hebdomadaire *Opéra* depuis 1948, les rassemblent parfois dans une hostilité de principe à l'égard du communisme mais aussi du modèle sartrien de l'écrivain dédié à une fonction sociale), les Hussards furent surtout la création du critique Bernard Frank qui les épingla ainsi dans les *Temps Modernes* de janvier 1953. Il relevait les faits de complicité mutuelle (les citations croisées des uns et des autres) caractéristiques d'un clan. Et cependant, ce quatuor refusa le travail à l'unisson ; Jacques Chardonne, « colonel honoraire des hussards » (Morand) tenta, en vain, de les réunir ; contrairement à un Brasillach qui donnait à « l'équipe » un sens sacré, Nimier ou Laurent n'aimaient pas toujours ménager les individualités de leur propre groupe. Le premier jugea méchamment la *Parisienne* du second : « Je n'aime pas cette revue de petits ambitieux bavards. » La même situation vaut pour les écrivains dits du Nouveau Roman, dont l'homogénéité resta elle aussi assez factice. Inventé, ironiquement, par le critique du *Monde* Émile Henriot, dans son rez-de-chaussée du 22 mai 1957 (à propos de la *Jalousie* de Robbe-Grillet et de la réédition de *Tropismes*), le sigle fut accolé à plusieurs auteurs durant la même année. Paraissent également au même moment, *La Modification* de Michel Butor (Prix Renaudot 1957), *La Mise en scène* de Claude Ollier, *Le Vent* de Claude Simon. Ces écrivains suspectent, au nom de la tradition de l'innovation, le roman psychologique classique tout aussi bien que le roman sartrien, engoncés dans les techniques, qualifiées de désuètes, de l'explication et de la coordination du récit ou de la projection du romanesque dans le devenir. Ce discours polémique fut porté par certains membres du groupe. Robbe-Grillet, en juillet 1956 dans la *Nouvelle nouvelle revue française (NNRF)*, et Nathalie Sarraute dans son *Ère du soupçon* (1956) cherchèrent à théoriser cette démarche. Mais c'est avant, à l'intérieur du

réseau des revues et du sein du monde éditorial, que la révolution du Nouveau Roman s'est peu à peu imposée. Le travail de l'écrivain, et notamment celui de l'écrivain d'avant-garde, reste tributaire dans une large mesure des coordonnées socioculturelles traditionnelles fixées par le quadrilatère édition-revue-hebdomadaire culturel-théâtre.

L'ÉTÉ INDIEN DU CYCLE ÉDITORIAL

Les années 1950 maintiennent, pour l'essentiel, les mécanismes qui garantissent au champ littéraire son autonomie partielle. C'est à l'intérieur des maisons d'édition, devenues plaques tournantes de la vie intellectuelle autour de 1900-1910, que son pouls continue à battre le plus vite. Le « cycle éditorial » (1920-1960) dont parle Régis Debray *(Le pouvoir intellectuel [...], op. cit.)* achève par une ultime et vivace consomption d'éclairer la scène littéraire. Avec l'exemple du travail multiforme de promotion consenti en faveur de quelques auteurs proches de l'avant-garde (Beckett, le Nouveau Roman) par les protagonistes de l'édition (les Éditions de Minuit), ceux de la critique revuiste et des hebdomadaires politico-culturels *(L'Express, l'Observateur)*, apparaît un exemple d'école des pratiques qui soutenaient la foi littéraire. La reconnaissance tôt départie à l'œuvre de Beckett ou de Robbe-Grillet revient au premier chef à Jérôme Lindon, leur éditeur (voir la somme d'Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit*, 1942-1955, IMEC). Responsable en 1948 des Éditions de Minuit après le départ de Vercors, il devint véritablement « l'auteur de ses auteurs », dans ce rôle d'éditeur si particulier, qui mêle le temporel et le spirituel, avec la publication de *Molloy* en 1951. Beckett s'était vu refuser ce livre chez Gallimard et au Seuil. Convaincu de la grandeur de l'ouvrage, Jérôme Lindon ne dispose pas néanmoins de l'argent nécessaire aux campagnes publicitaires de grande envergure mais aux courtes vibrations. En revanche, il attendra, sinon sollicitera, des articles de critiques de grand renom afin d'offrir aux livres de ses auteurs les longs et durables échos sur lesquels misent les œuvres de qualité. Beckett reçoit pour *Molloy* le soutien de Jean Blanzat *(Le Figaro littéraire)* et celui de Maurice Nadeau *(Combat)*. Quand paraît *L'Innommable* en 1953, Maurice Blanchot, dans la *NRF*, campe Beckett comme le patron des lettres modernes : cette légitimation d'un des principaux représentants de la critique dotés du plus haut pouvoir symbolique avait tout son poids.

Avec le livre de Robbe-Grillet, *Les Gommes* (1953), tout le patient travail aux entours du manuscrit, puis de l'œuvre publiée, se manifeste plus clairement quand on l'observe de la coulisse éditoriale. Jérôme Lindon imagine un prospectus publicitaire intrigant ; il se préoccupe surtout de faire intervenir Roland Barthes dans l'arène critique ; il écrit à Jean Piel, le directeur de *Critique* (la publication est éditée par Minuit depuis 1950) et, finalement, l'article paraîtra en juillet-août 1954, avec une expression qui fera florès, « littérature objective ». Le thème était dans l'air du temps mais le ton prophétique de Barthes (« sa tentative [à Robbe-Grillet] vaut en importance celle du surréalisme devant la rationalité ou du théâtre d'avant-garde [...] devant le mouvement scénique bourgeois », cité par A. Simonin, *référ. cit.*, p. 459), la réputation des études parues dans la revue *Critique* (1 000 abonnés

seulement mais la moitié à l'étranger et le soutien du CNRS), la caution universitaire de Barthes (il vient de publier *Le Degré zéro de l'écriture* en 1953 et son *Michelet* en 1954, au Seuil ; il donne à partir de 1954, chaque mois, dans *Esprit* ou *Les Lettres Nouvelles*, les textes de ses futures *Mythologies*) légitime amplement l'entreprise de Robbe-Grillet qui, l'année suivante, obtient le prix des Critiques pour *Le Voyeur*. Un autre article de Barthes dans *Critique* célèbre l'ouvrage : « ... telle apparaît l'anecdote du *Voyeur* : désocialisée et démoralisée, suspendue à fleur des objets, figée dans un impossible mouvement vers sa propre abolition car le projet de Robbe-Grillet est toujours que l'univers romanesque tienne enfin par ses seuls objets [...], la formalisation du roman, telle que la poursuit Robbe-Grillet, n'a de valeur que si elle est radicale, c'est-à-dire si le romancier a le courage de postuler tendanciellement un roman sans contenu, du moins pendant toute la durée où il désire lever à fond les hypothèques du psychologisme bourgeois [...] ; c'est un livre qui ne peut se soutenir que comme exercice absolu de négation, et c'est à ce titre qu'il peut prendre place dans cette zone très mince, dans ce vertige rare où la littérature veut se détruire sans le pouvoir, et se saisit dans un même mouvement, détruisante et détruite... » (Roland Barthes, *Essais critiques*, Points-Seuil, Seuil, 1981 [1er édition 1964], p. 69). Robbe-Grillet profite aussi des colonnes de *L'Express* pour donner de novembre 1955 à février 1956 une série d'articles qui théorisent à nouveau la rupture esthétique et l'introduisent parmi le grand public. En 1957, la défection de deux critiques qui l'avaient adoubé (Barthes et Pingaud) devient alors de moindre importance.

Cette année-là de plus, le Renaudot attribué à *La Modification* (100 000 exemplaires) change le processus dans la réception du Nouveau Roman. Ce processus d'acclimatation de l'avant-gardisme, dans sa rupture avec les traditionalismes littéraires (Sartre inclus), se déroule au même moment où Minuit, sur le front politique, revendique le statut d'éditeur engagé en publiant *La Question* d'Henri Alleg en février 1958 (saisie en mars). Au travers de cette double stratégie éditoriale de la radicalité, Jérôme Lindon parvint à surimposer à des auteurs très différents les uns des autres l'image d'une école littéraire cohérente. En juillet-août 1958, *Esprit* consacre l'appellation « Nouveau Roman ». Enfin, la photographie du 16 octobre 1959 où, devant les bureaux des Éditions de Minuit, se rassemblent les auteurs prétendus du Nouveau Roman (Butor et Duras étant absents) a peut-être fait autant pour signifier la *koinè* du Nouveau Roman que tous les manifestes théoriques.

L'alliance implicite entre *Critique* et Minuit nouait ce tissu de complicité entre édition et revues indispensable à la bonne santé des lettres. Les revues restèrent au cœur de la vie littéraire dans leur double fonction d'accueil (donner à la pensée qui se cherche une protection) et de creuset (servir de banc d'essai semi-collectif aux productions individuelles). Une fois retombée l'ébullition des années 1944-1946, disparurent quelques grandes revues, telles *Fontaine*, de Max-Pol Fouchet, *L'Arche* de Jean Amrouche, qui espéra prendre le relais de la *NRF* interdite de publication et qui succomba en 1947, ou *Confluences* de René Tavernier, close en 1948. Avant le retour, en 1953, de la publication majeure des Éditions Gallimard, deux revues dominèrent la vie littéraire, *Les Temps Modernes* (1945) et *La Table Ronde* (1948). *Les Lettres françaises*, en dépit de leur tirage élevé (80 000 exemplaires en 1947 et 35 000 en 1958), demeurent trop inféodées au Parti communiste pour

espérer rayonner au-delà du cercle de craie dessiné par les oukases staliniens. La revue de Jean-Paul Sartre, quant à elle, n'avait rien renié des hautes missions de la Littérature qui se retrouvait même investie de toutes les fonctions : témoigner sur le quotidien et l'actualité à travers la rubrique « Vies », dévolue à une ethnographie du temps quotidien, et assumer tous les registres de l'existence humaine (social, économique, politique). *Les Temps Modernes* inscrivirent à leurs sommaires le premier texte de Beckett publié en français, des pages de Leiris (« De la littérature considérée comme une tauromachie »), Genet (« Pompes funèbres »), Duras (« Le Boa »), Sarraute (« Portrait d'un inconnu »), Queneau (« Poèmes »), Cayrol, mais au côté d'articles philosophiques et politiques.

En refusant cet amalgame pour revendiquer tous les droits à la littérature et en affichant son anticommunisme, *La Table Ronde* apparaît en 1948 comme une revue antisartrienne. Patronnée par François Mauriac, ravi d'exercer un contre-poids à l'influence de l'auteur de *La Nausée*, confectionnée par de jeunes auteurs tels Jean-Louis Curtis, Michel Braspart (Roland Laudenbach) ou Roger Nimier à qui on confie d'emblée la chronique des romans (il n'a pourtant publié qu'un seul livre, *Les Épées*), la Table Ronde publie des extraits du *Journal* de Léautaud, le roman posthume de Bernanos, *Un mauvais rêve*, les derniers textes de Gide, Julien Green et des auteurs proscrits à la Libération (Giono, Jouhandeau, Chardonne). Sur ce terrain de la littérature « libre », désengagée, la revue des Éditions Plon (depuis 1950) se retrouve concurrencée par le retour en 1953 de la *NRF* sous l'appellation de *Nouvelle nouvelle revue française (NNRF)*. La même année d'ailleurs, le petit monde des revues connaît un net renouvellement. Surgissent *Les Lettres nouvelles* de Maurice Nadeau et *La Parisienne* de Jacques Laurent ; la première publie dans son premier numéro Michaux, Artaud et Barthes. Dix ans après sa disparition, la *NRF* réapparaît sous la houlette de Jean Paulhan et Marcel Arland. Le premier avait ménagé l'avenir en publiant les *Cahiers de la Pléiade* (1946-1952), revue de grand format et d'un beau papier tirée entre 4 000 et 5 000 exemplaires où il avait accueilli, dès le deuxième cahier, Giono et Jouhandeau, puis Céline, mais aussi Jean Grosjean, Audiberti, André Dhôtel. Avec la *NRF*, il s'agit de suivre la seule pente de la littérature pure et de regrouper les meilleurs. Plus que jamais, Jean Paulhan incarnait cette magistrature de l'ombre, dans ses multiples rôles de père Joseph des lettres (il aide jusqu'en 1951 les Éditions de Minuit en détournant vers elles certains auteurs Gallimard tels Bataille ou Blanchot), de stratège (pour aider la maison Gallimard à sortir de passes délicates lors de la Libération), de sourcier (de Jouhandeau et Michaux à Malcolm de Chazal). Le premier numéro sur ce plan est inégalable : Saint-John Perse, Malraux, Schlumberger, Fargue, Montherlant, Audiberti, Mandiargues, Blanchot ; la revue de Paulhan « a la crème et beaucoup de lait », note drôlement Jacques Chardonne, qui reconnaît que *La Parisienne* n'est « qu'un sac de plumes à côté du bloc de pierre de la *NRF* ». Celle-ci compte 12 000 abonnés alors que *Les Temps Modernes* plafonnent à 7 000. Elle parvient à réoccuper une place majeure dans le système de consécration, à l'image de la maison d'édition Gallimard qui domine de manière incontestable le monde des lettres à mesure qu'elle récupère les auteurs égarés (Giono, Céline, Morand), en passe d'être consacrés (les Œuvres Complètes de Genet en 1951, d'Adamov en 1953, de Ionesco en 1954) ou

fraîchement labellisés (Sarraute en 1953, Butor en 1959). En effet, c'est dans la revue de Jean Paulhan et Marcel Arland que le jeune Michel Butor accomplit ses premiers pas littéraires. Cependant, celle-ci ne renoue pas complètement avec l'alacrité intellectuelle qui distinguait la *NRF* d'antan. Le domaine où elle révélait sa pleine saveur était les notes et notules. Or, Paulhan se montre souvent insatisfait de sa contribution, de celles d'Arland ou de Dominique Aury. Il part en quête de nouvelles plumes (Georges Perros, Maurice Blanchot, Robbe-Grillet, Butor), qui soient capables de dispenser un peu de mordant à la partie critique : jadis, dans les marges des apostilles, la *NRF* avait bluté définitivement toute la production littéraire contemporaine. Jean Paulhan et Marcel Arland s'efforçaient de garder à la revue ce savant dosage d'audace et de modération qui lui avait valu, avant-guerre, tout son prestige. Toutefois, elle réussissait de moins en moins à tenir l'espace de « l'extrême milieu » que lui avait assigné Paulhan durant l'entre-deux-guerres, où les extrêmes se touchaient, virulence (Suarès, Benda) et mesure (Ramuz, Arland) confondues. Dans les années 1950, le simple milieu définit (brillamment) les coordonnées de la *NRF*, et un jeune auteur tel Philippe Sollers se voit refuser un de ses textes. La vie aventureuse des lettres se cherche plutôt du côté de la revue *Écrire*, créée par Jean Cayrol au Seuil en 1956. Cet écrivain remplit lui aussi, sans le mystère dont aimait s'entourer Paulhan, un rôle d'accoucheur et de sourcier : *Écrire* publie les premiers textes de Sollers (*Le Défi*, en 1957, est salué par Aragon), de Jean-Pierre Faye, de Claude Durand, de Jean-Loup Dabadie.

Enfin, à la périphérie des revues et des maisons d'édition, se tiennent toujours les hebdomadaires culturels *(Arts, Opéra, Les Nouvelles Littéraires)* ou politico-culturels (*L'Express*, qui naît en 1953, et *France-Observateur* [1950]), tandis que le théâtre demeure le cadre d'une active vie littéraire. L'hebdomadaire *Arts*, qui tirait à 60 000 exemplaires, joua le rôle tenu par *Les Nouvelles Littéraires* dans les années 1920. L'hebdomadaire contribua à la naissance de polémiques (querelles Breton-Camus à propos de Lautréamont en 1951, Étiemble-Caillois sur Rimbaud), voulut renouveler le mode d'accès à la parole des écrivains (interviews, avec usage du magnétophone, d'André Parinaud avec Céline, Cocteau, Colette, Marcel Aymé ; chronique judiciaire de Giono durant le procès Dominici) et encouragea les diatribes à l'encontre de certaines valeurs établies (André Parinaud accusa de plagiat André Schwart-Bart pour son *Dernier des Justes*, prix Goncourt 1959, et Jean-René Huguenin s'en prit violemment aux *Séquestrés d'Altona* en 1959) ou les charges ironiques (celle de Nimier à l'encontre de Mauriac en juin 1953). Quant au théâtre, il offre à un écrivain tel que Montherlant, après-guerre, une deuxième carrière, avec le succès du *Maître de Santiago* (1948).

Jean Genet donne à son œuvre sa coloration sulfureuse grâce aux *Bonnes* (1947) ou aux *Paravents* (1966). Au total, la vie littéraire de l'après-guerre affiche un prestige de bon aloi. De nouvelles formules de commercialisation, tels les clubs de livres, favorisent la diffusion de la littérature. Ainsi le Club français du livre créé en 1946 et qui compte presque 200 000 abonnés à la fin des années 1950 ne se contente pas d'éditer luxueusement des Œuvres Complètes, il propose, de surcroît, *Au-dessus du volcan* (paru en 1950 grâce à Maurice Nadeau chez Corrêa) ou *Les Gommes* (6 000 exemplaires). Somme toute, l'organisation collective des lettres avait plus à

craindre l'absence de débats internes entre hommes de lettres, certes rivaux, que ces quelques polémiques. Mais le mythe du « grand écrivain » comme héros moderne, s'il convenait bien à Gide, paraît beaucoup moins adapté à Sartre, qui mit en accusation la littérature intemporelle, et à certains jeunes écrivains, tel Guy Debord, qui radicalisèrent la condamnation jusqu'à la délaisser complètement, persuadés de l'innocuité profonde des Lettres dans une société aliénée.

RENOUVEAU AMBIGU DES LETTRES

Sartre, dont l'ambition première fut d'être « Hugo ou rien », longtemps aveugle à tout ce qui ne rentrait pas en consonance avec ce vœu d'immortalité littéraire, revendiqua dès 1945 la désacralisation de la littérature (dans sa présentation des *Temps Modernes* et son texte « Nationalisation de la littérature ») et son corollaire, la laïcisation de la figure de l'écrivain. Il consomma en fait, dans le paradoxe d'une notoriété littéraire sans égale, la rupture avec le pontificat gidien, ultime avatar du mythe du grand écrivain. À travers sa quête d'une « anthropologie synthétique », la philosophie avait un rôle moteur et la littérature une fonction (prestigieuse) d'appoint. Quant à sa volonté de décliner les attendus d'une littérature engagée, ses tentatives créatrices parurent bornées par une écriture et des techniques romanesques devenues plus communes après guerre et entravées par le poids de considérations utilitaires.

Sartre, après Bergson, fit mentir l'imprécation de Zola sur les cerveaux rances de la rue d'Ulm (« l'odeur fade et moisie du professorat ») et prouva qu'un professeur pouvait être aussi un créateur. Dans ce domaine, son projet anthropologique était enté avant tout sur quelques intuitions philosophico-existentielles étayées par un savoir professionnel de philosophe universitaire. Si Camus passa par la suite pour le « philosophe des classes terminales », Sartre s'imposa comme le professeur naturel dévolu aux élites du savoir. Sa légitimité d'intellectuel total trouvait son fondement dans son statut de philosophe, et son aboutissement, dans son aisance à briller au théâtre ou devant le marbre de *Combat.* Il donna à ses intuitions philosophiques une dimension romanesque afin de se les expliciter à lui-même et *La Nausée* fut nécessaire à l'élaboration de *L'Être et le néant* : « [...] Je n'ai jamais eu à proprement parler cette nausée : c'est-à-dire que je la réclame quand même mais beaucoup plus philosophique. C'était une certaine conception du monde en général, et qui ne donnait pas lieu à des intuitions très particulières comme la racine d'un arbre dans le jardin. On pouvait en conclure que ça existait, qu'il y avait une manière d'être d'une racine, d'une fleur, d'un être ou d'un homme en tant qu'existant, qu'il était quelque chose que j'appelais "la nausée" : il était de trop, il était contingent, il ne pouvait pas se déduire d'autre chose, il avait une certaine forme qui défiait même la description puisqu'elle échappait aux mots. Pour le rendre au lecteur, il fallait donc donner à ça une forme plus romanesque, que ce fût une aventure donc, une espèce d'intuition voilée au départ, un peu déguisée. [...] Ainsi la nausée [...] j'ai dû la mettre sous une forme romanesque parce que si je ne l'avais pas rendue sous cette forme romanesque l'idée n'en était pas assez solide encore

pour que j'en fasse un livre philosophique ; c'était plutôt quelque chose d'assez vague mais qui me tenait très fort à la peau» (*Sartre*, un film réalisé par A. Astruc et M. Contat, Gallimard, 1977, p. 57-58). En outre, on le verra, Sartre se voulait écrivain engagé, aux prises, ici et maintenant, avec le présent de son époque. À la Libération, il prit parti contre la propension invétérée des Français à statufier leurs littérateurs et il en appelait à la simple – mais plus difficile – responsabilité de l'écrivain. La littérature, dans son pouvoir exemplaire de singulariser, semblait l'exposant idoine de ce que Merleau-Ponty appela la «lecture du présent aussi complète et aussi fidèle que possible, qui n'en préjuge pas le sens, qui même en reconnaisse le chaos et le non-sens là où ils se trouvent, mais qui ne refuse pas de discerner en lui une direction et une idée, là où elles se trouvent» (*Situations IV*, Gallimard, p. 206). Sartre désirait réconcilier les écrivains avec la collectivité et échapper ainsi à la double impasse de la culpabilité (les surréalistes honteux du commerce littéraire) et de la vacuité (les littérateurs bourgeois). Mais, en dépit de son brio littéraire, Sartre rencontra l'hostilité à droite *(La Table Ronde)* et à gauche (le Nouveau Roman) ; chacun, avec des considérants différents, contesta l'écriture sartrienne, sa difficulté «à amener la question au bord de la réponse, à construire techniquement la signification sans la remplir» (Roland Barthes). La notion de «littérature engagée» se dégrada également dans le plat utilitarisme des combats de la guerre froide. Sartre, avec *Nekrassov*, fut accusé de cryptocommunisme. Il était loin le temps où Léon Daudet, en dépit de son extrémisme politique, obtenait le Goncourt pour Proust en 1919 et rendait un vibrant hommage à Gide dans *Candide* en 1933 ! Après 1945, *Les Lettres françaises* (jusqu'en 1956) refusent tout dialogue avec les écrivains catholiques et Aragon n'a rien à dire à Camus. La littérature laissa donc souvent le champ libre aux «arlequins de propagande» (Georges Bataille). L'écrivain cessait d'incarner ce «diplomate de l'esprit» (Marc Fumaroli), attaché à rétablir les conditions d'un dialogue franco-français.

Parallèlement à cette dégradation de la qualité des échanges littéraires, due à la politisation du champ littéraire, la menace d'un dévoiement des pratiques publicitaires et commerciales traditionnelles laissait planer un doute sur la centralité persistante de la littérature dans la société française. En 1949, dans la revue *Empédocle*, Julien Gracq dénonça le bruit de fond de plus en plus assourdissant autour des écrivains, indice à ses yeux d'une déprise profonde entre public et littérature. Cette rumeur vague et confuse était dictée, précisait-il, par une société gagnée par l'anonymat des conditions, anxieuse de conjurer l'angoisse des innombrables Caliban. Il énumérait les symptômes de ce bourdon médiatique, «grosseur des caractères dans les journaux, fréquence des photographies, manchettes de revues, “présidiums” de congrès d'écrivains, comme une salle de distribution de prix, “ventes” littéraires publiques dont on diffuse les chiffres, apposition de noms au bas de manifestes, grandes orgues radiophoniques, séances de signature [...] » et il contemplait ironiquement la «figure d'actualité» à laquelle était réduit l'écrivain en participant «à la fois de la silhouette familière des panneaux-réclame, de la “personnalité mondiale”, de l'arbitre des modes, du directeur de conscience au rabais» (in *La Littérature à l'estomac*, Corti, p. 68-69). Cette colère froide visait avant tout l'existentialisme et son cortège d'images médiatiques, de la mode des cafés d'écrivains

assiégés par les badauds (qui obligeaient Sartre à se réfugier au « Pont-Royal », puis chez lui), des caves et des danseurs « existentialistes », jusqu'au mythe de Saint-Germain-des-Prés avec le film de Marcel Pagliaro en 1949.

Le journalisme et le cinéma, voire la chanson, s'emparèrent en effet de la littérature, sans souci excessif de nuances. Toutefois, cette imagerie de l'écrivain comme « champion » datait de l'entre-deux-guerres. Mais un seuil quantitatif venait d'être franchi (*Bonjour tristesse*, de Françoise Sagan, se vendit à 200 000 exemplaires en 1954, dix fois plus qu'un Radiguet), tout autant que qualitatif (René Julliard n'hésita pas à cautionner l'enfant-poète de huit ans, Minou Drouet, ainsi que la fiction d'une jeune paysanne quasi illettrée, Berthe Grimault, « auteur » de deux livres). Grasset avait cherché à élargir le public des œuvres difficiles, Julliard exploitait toutes les ressources de la publicité pour imposer au public ce qu'il jugeait commercialement rentable (afin de financer une grande quantité de jeunes auteurs, voire il est vrai des revues de qualité telles *Les Lettres Nouvelles* [1953]) ou *Les Cahiers des Saisons* [1959]). L'auteur-Grasset avait été élevé au rang d'athlète de l'écrit, l'auteur-Julliard était hissé à celui de vedette, avec son immaturité roublarde (Minou Drouet) ou ses frasques automobiles et ses mondanités tapageuses (le modèle Sagan). Cependant, la télévision, en 1949, ne s'était pas encore emparée de l'écrivain, et la radio, contrairement à ce que laissait entendre Gracq, était loin d'ôter aux hommes de lettres le halo de mystère nécessaire au maintien de la croyance littéraire. Les émissions radiophoniques menées par Robert Mallet, dont le célèbre « Entretien avec Paul Léautaud » (1951), étaient diffusées comme intermèdes (15 minutes) entre les actes d'une pièce de théâtre retransmise : la place accordée était ainsi chichement mesurée. De même, Le Masque et la Plume, créé en 1953 par François-Régis Bastide, fonctionne sur le modèle classique de la déférence à l'égard du grand écrivain quand, par exemple, Aragon vient lire des poèmes du *Fou d'Elsa*.

Dans le pamphlet de Julien Gracq à l'égard des prodromes de la civilisation médiatique résonnait de la nostalgie d'un monde où, comme au temps de Mallarmé, cinquante initiés eussent témoigné sans relâche en faveur d'une œuvre singulière, jusqu'à ce qu'elle contaminât le vaste public. Héritier pour une part du surréalisme, l'auteur du *Rivage des Syrtes* s'en éloignait cependant quand il défendait en fait le modèle littéraire antérieur (le post-symbolisme), qui détournait l'écrivain des pressions intempestives de l'actualité ; le surréalisme, tout au contraire, avait mêlé le ton prophétique de l'avant-garde – refaire une langue nouvelle – et la mise en scène provocante. Or, dans les années 1950, un groupe d'écrivains rassemblés autour de l'Internationale lettriste, puis situationniste (1958-1972), condamna le surréalisme, à partir de certains présupposés que Gracq formulait à l'encontre de l'existentialisme, et poussa la critique de la littérature et de l'écrivain jusqu'à abandonner le site de l'une et les postures de l'autre. Depuis 1954, autour de la revue *Potlach* (1954-1957), Guy Debord et ses amis (Mohamed Dahou, Michèle Berstein, Jacques Fillon) revendiquaient le dépassement de l'art par sa réalisation dans la vie quotidienne. Ils rejetaient ainsi la conviction, propre au surréalisme, de productions artistiques dont la vertu serait de précipiter la révolution. Faute d'y être parvenues, récupérées par le système socio-économique existant, ces dernières, en tant qu'objets séparés de la vie quotidienne, étaient à détruire. Le surréalisme était

condamné pour son innocuité profonde et ramené à la toise commune de l'exhibitionnisme et de l'agressivité littéraires à fins publicitaires. Gracq n'eut pas repris les attendus de cette condamnation, mais son texte et la démarche des situationnistes mettaient en cause la mercantilisation de la vie littéraire et les poses convenues de ses acteurs.

Ce processus s'accéléra dans les décennies suivantes, avec l'intervention, toujours plus pesante et discriminante, des médias audiovisuels dans la logistique de l'ensemble des supports d'information. Le champ littéraire bascule alors d'une époque à une autre. Sous l'impact de mutations plurielles qui concernent aussi bien la demande que l'offre intellectuelles, la portée de voix attachée à la parole des écrivains s'amenuise de manière radicale.

Déconstruction de la littérature et désacralisation de l'écrivain

La publication des *Mots* en 1964, grâce à laquelle Sartre solda définitivement le mythe religieux de son enfance (« Être Hugo ou rien... »), fut aussi le testament d'une époque (1870-1950) qui avait forgé cette croyance en la diffusant dans le cadre scolaire semi-élitiste du lycée et en lui offrant le support socio-économique de sa réalisation (le duopole revue-maison d'édition). Avec cette autobiographie désenchantée, la littérature devient clairement identifiée à un supplément d'âme et l'écrivain réduit au statut d'illusionniste narcissique ; soixante-dix ans après Mallarmé, l'écrivain abandonnera le *piano mobile* aux sciences humaines et aux universitaires dans un premier temps, aux productions médiatiques et aux journalistes dans un second temps. Cette translation d'ensemble des positions occupées par les divers agents intellectuels s'est déroulée sur la toile de fond des bouleversements à l'intérieur d'un système éducatif promis désormais à la recherche de l'efficacité et voué, plus ou moins, à l'adaptation utilitaire exigée par l'environnement social.

VERS UN HORIZON D'ATTENTE A-LITTÉRAIRE

Les décennies soixante et soixante-dix introduisent une rupture franche dans les attentes d'une grande partie du lectorat littéraire alors en pleine transformation. L'épicentre de ces secousses de grande ampleur, à l'origine de l'affaiblissement du champ littéraire, se trouve dans les modifications subies par le système scolaire, engagé par la Ve République dans la double voie de la massification (au sein du premier cycle du secondaire avec la création des C.E.G. et C.E.S. en 1963, avec la progression rapide des effectifs étudiants, qui passent de 150 000 en 1960 à 565 000 en 1967) et de l'uniformisation souhaitée (le collège unique en 1975). Cette recon-

figuration s'accompagne du déclin irrémédiable des humanités dans leur version gréco-latine (après 1968, on recule à la quatrième leur apprentissage) et de l'excellence littéraire au profit des mathématiques : les lettres, dispensées depuis les collèges jésuites du XVIe siècle jusqu'à Lanson et ses successeurs immédiats (le *Lagarde et Michard*), à la fois comme principe esthético-social de lente accommodation des goûts et, surtout, comme clef de voûte du processus de formation, le cèdent peu à peu à d'autres contenus du savoir, les uns susceptibles de classer avec un surcroît d'efficacité les cohortes scolaires, les autres, comme les sciences humaines, dotés d'une séduction intellectuelle inédite. Dorénavant une séparation nouvelle s'établit entre lecteurs et « scripteurs ». Alors que, jusqu'en 1950, l'enseignement secondaire apprenait à bien écrire et favorisait ainsi l'identification de l'apprenti lettré avec l'écrivain, la fin du XXe siècle scolaire travaille surtout à inculquer les principes de la lecture et de l'expression personnelle, à rebours de la démarche antérieure d'appropriation des tours et détours de l'écriture savante. Disparaissent ainsi ces lettrés, modelés par le lycée d'antan, qui goûtaient autant la tradition littéraire que la vivace saveur des lettres modernes.

Jean-François Revel, dans le récit de son enfance marseillaise dans les années 1930, nous fait voir de près les figures de ces amateurs indépendants, membres de la petite bourgeoisie, tels Léonce Vial, petit industriel en savonnerie et amoureux de poésie jusqu'à Apollinaire et Max Jacob compris, ou son propre père, grand amateur de Valéry, Reverdy et... Lautréamont (Jean-François Revel, *Mémoires, Le Voleur dans la maison vide*, Plon, 1997). En modifiant d'un côté le champ des compétences littéraires scolaires traditionnelles qu'elle réduisait, la culture médiatique du visible et de l'audible, déjà vigoureuse dans les années 1950, progressa rapidement. Edgar Morin signalait en 1957 que les héros de l'adolescence accusaient les traits de James Dean et non plus ceux du *Grand Meaulnes*. Les années 1960, grâce à la musique (rock et pop), donnèrent à la culture adolescente son catalogue de valeurs hiérarchisées et son intensité spécifique (une « culture du vertige » selon le sociologue Paul Yonnet), qui se juxtaposaient aux références littéraires traditionnelles ou les niaient peut-être secrètement (la lecture requiert isolement et quiétude). L'emprise du cinéma et de la musique sur la jeunesse reposait aussi sur la capacité de ces médias à exprimer le nouvel air du temps. Godart et Truffaut exceptés, l'école cinématographique ne retrouve pas les équivalents des poètes surréalistes (Prévert), des journalistes populistes (Carné) qu'elle avait su attirer jadis, témoins d'une aimentation mutuelle initiale entre littérature et cinématographe. Parallèlement, la fascination exercée par les sciences humaines sur le public des étudiants attestait le désir de pleinement adhérer à l'historicité des choses, fût-ce pour la critiquer. En revanche, la littérature avait été présentée par l'histoire littéraire née autour de 1890 et couronnée par Lanson comme rectrice intemporelle des sensibilités et des intelligences. Ce mythe nécessaire à une IIIe République en quête de valeurs fondatrices, les sciences humaines s'attachèrent à le démonter. La vogue de ces disciplines (la sociologie, la linguistique, l'histoire, la psychanalyse) coïncida avec la maturité d'un support de diffusion né dans les années cinquante : le livre de poche (1953).

Ce dernier fut, certes, mis initialement au service des œuvres littéraires, et les trois premiers titres offerts au public (tirés à 60 000 exemplaires) avaient été *Koenigsmark* de Pierre Benoit, *Pilote de guerre* de Saint-Exupéry, *Les Clefs du royaume* de Cronin. Le livre populaire n'en était pas à son premier essai puisqu'à la fin du XIXe siècle, Flammarion et Fayard donnaient naissance à de nouveaux supports de lecture fondés sur le faible prix. En 1904, la Modern-Bibliothèque de Fayard avait constitué un remarquable travail éditorial. Moyennant 95 centimes, elle proposait aux lecteurs un ouvrage de l'actualité littéraire (Bourget, Hervieu, Barrès), réimprimé ou inédit, réalisé avec le plus grand soin (beau papier, couverture couleur, belles illustrations). Le relatif épuisement de ces collections populaires après 1945 contraignit l'édition à une innovation de fond. Imité des « Penguin Books » anglais (1935) et des « Paperbacks » américains, cette nouvelle formule brochée, sous couverture plastifiée, de petit format, fut une incontestable réussite et suscita d'emblée la convoitise des auteurs : « P (poche) et P (Pléiade) », revendiquait Céline auprès de Gaston Gallimard. Mais les tirages atteints par *Les Conquérants* (17 000 exemplaires en 1928-1929 et 550 000 en 1979 en poche) ou *Thérèse Desqueyroux* (30 000 exemplaires en 1927-1928 et 1,6 million en 1979) enregistrent et confirment des succès antérieurs plus qu'ils ne les créent. Le cas de Boris Vian, redécouvert grâce à la collection 10/18 chez Christian Bourgois, dans les années 1970, reste exceptionnel. L'œuvre littéraire dont le livre de poche assure la promotion massive relève, jusqu'aux années 1970, des classiques (Sartre et Camus compris), des auteurs cultes (« J'ai lu » de Flammarion publie les Œuvres Complètes de Lautréamont en 1963 et en vend 50 000 exemplaires) mais non pas de la littérature vivante. Ainsi l'année 1965 coïncida avec l'album Proust en Pléiade, une grande exposition à la Bibliothèque Nationale et surtout l'édition en livre de poche, dans les années soixante et soixante-dix, de la *Recherche du temps perdu.*

En revanche, même si les tirages n'ont rien de comparable, le succès réel des collections de poche en sciences humaines traduit non pas une obligation d'achat (tel ouvrage littéraire étudié en classe) mais le plus souvent une libre curiosité. Quand Christian Bourgois vend à 10 000 exemplaires *Les Modèles mathématiques de la morphogénèse* ou les numéros de la *Revue d'Esthétique*, son lectorat se retrouve surtout dans les facultés de Censier, Nanterre ou Vincennes, prioritairement tournées vers l'exploration de nouveaux savoirs. Les éditeurs offrirent sur ce marché des collections dynamiques et ambitieuses : Gallimard créa « Idées » (1962), Gonthier, « Médiations », Le Seuil, « Points-Poche » (1970). Cette dernière collection publia ainsi parmi ses six premiers titres *L'Homme unidimensionnel* de Marcuse, les *Écrits I* de Lacan, *Une thèse scientifique de la culture* de Malinowski. Les attentes intellectuelles et psychologiques de cette composante la plus curieuse du public estudiantin, à la recherche de nouvelles clés d'interprétation du monde, paraissent en grande partie établies sur le refus ou l'indifférence opposés à cette conviction, chère à l'école laïque depuis plus d'un siècle, que la littérature puisse servir de substrat à une éducation morale, qu'elle soit le théâtre fictionnel où se démasquent les illusions sociales et les travestissements psychologiques. Désormais, pour ce travail d'exploration du monde et du moi, d'autres disciplines que les lettres semblent plus adéquates. Par ailleurs, alors que dans le champ de la critique et de la création littéraire de nouvelles tendances favorables à l'introduction des sciences humaines

dans le corps de la littérature tentent de lui insuffler une nouvelle vigueur, l'écrivain devient davantage tributaire du savoir universitaire. L'Université reconquiert un pouvoir abandonné au début du siècle à la structure éditoriale, et le professeur supplante le littérateur. Parallèlement, de nouveaux canaux de la vie intellectuelle, relais des nouveaux savoirs universitaires, se développent, en dévalorisant ceux, plus anciens, qui étaient propres à la vie des lettres.

Au début des années 1970, les notoriétés de Sartre, Aragon ou Mauriac symbolisaient la puissance sociale de l'écrivain. Et, en dépit des critiques esthétiques, à l'instigation de certains auteurs du Nouveau Roman, leurs œuvres jouissaient d'une très forte légitimité symbolique. Aragon, avec *La Semaine Sainte* (1958), retrouve le succès éditorial (plus de 100 000 exemplaires en un an) et critique ; Sartre jusqu'en 1965 (son refus du Nobel, un an auparavant, ajoute la dernière touche à son image de gloire) garde une place centrale à l'intérieur du monde littéraire. En décembre 1964, lors d'un débat à la Mutualité avec Jean Ricardou, Jean-Pierre Faye, Georges Semprun, il reçoit une ovation formidable. Cependant, le climat intellectuel se modifie alors très vite et une nouvelle génération d'écrivains travaille à redonner au langage toute sa puissance.

TEL QUEL

Tel Quel, le groupe littéraire français le plus notoire entre 1967 et 1975-1977, a cherché à imposer le mot d'ordre moderniste (un nouvel élan à donner au langage) par d'autres voies que celles qu'avait empruntées le surréalisme. Celui-ci avait allumé des « brûlots collectifs [...] tracts, papillons, revues éphémères » (Julien Gracq) et porté le plus haut possible l'incandescence collective d'un mode de vie et la flamboyance du langage. *Tel Quel* ne retient de Breton et de ses amis que ce dernier aspect. Sa démarche vise à approfondir l'interrogation philosophique sur la nature du langage poétique. Dans ce parti pris de rigueur théorique, la visée critique devient essentielle dans la réversibilité d'une littérature qui soit critique et d'une critique qui soit aussi littérature. Or, cette entreprise menée par des écrivains fut épaulée par toute une fraction moderniste des universitaires qui la cautionne, lui offre un écho et lui fournit une corne d'abondance théorique dans laquelle les telsquelliens puisent profusément. Cette alliance du littérateur et du professeur était inédite et illustrait la montée en puissance des professionnels du savoir, avec lesquels *Tel Quel* passa un compromis obligé.

À l'origine, en 1960, *Tel Quel* rassemble aux éditions du Seuil quelques jeunes écrivains (Philippe Sollers, Jean-René Huguenin, Jean-Edern Hallier) défenseurs d'une littérature pure sur le modèle de la *NRF* en 1909 ou de la *NRF* en 1953. Un double rejet, de l'esthétique jugée archaïsante des « Hussards » et de l'instrumentalisation des lettres propres aux *Temps Modernes*, tient pour quelque temps la revue (cf. Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Le Seuil, 1995). À partir de 1963, cette politique de restauration est abandonnée. Un nouvel essor est imprimé au groupe, grâce à la création d'une collection au Seuil, à l'organisation de conférences dont certaines obtiennent un large succès (celle de Philippe Sollers en décem-

bre 1965 sur « Le roman et l'expérience des limites »). Un intense travail théorique mobilise la revue (il aboutit en 1968 à la publication de *Théorie d'ensemble*) qui mène alors des compagnonnages de route plus (Barthes, Lacan) ou moins (Derrida) heureux avec quelques grandes figures intellectuelles. La recherche d'une union radicale entre science (linguistique structurale), politique et poésie entraîne une surenchère théorique (et politique) dont témoigne la succession des références : « grammatologie » de Derrida, « matériologie » de Baudry, « Sémanalyse » de Kristeva. *Tel Quel* mêle alors une double stratégie qui lui a conféré un incontestable rayonnement : il s'impose en jouant de la séduction exercée par le critère de nouveauté (l'effet « logie ») et en passant outre les critères traditionnels de l'évaluation à l'intérieur de l'Université ; mais il n'hésite pas à faire appel au pôle universitaire (une minorité certes au sein de celui-ci) pour mieux se distinguer du pôle littéraire. Roland Barthes, à partir de 1965, escorte fidèlement le groupe et reporte sur Sollers toutes les attentes placées jadis sur Robbe-Grillet ; son analyse de *Drame* dans *Critique*, en 1965, assoit la renommée du principal animateur de *Tel Quel*. Quant à la revue, elle consacre à l'auteur des *Mythologies* un numéro spécial en 1971. Mais s'il fut, parmi les universitaires hétérodoxes, le plus fidèle soutien, il ne fut pas le seul.

Après 1968, un large recrutement d'assistants laisse à de jeunes professeurs, adeptes de la nouveauté littéraire, liberté de diffuser les théories du structuralisme qui se déploient également dans le cadre de colloques. Ceux de Cerisy rassemblèrent les tenants de la modernité littéraire, au cours desquels les savoirs n'étaient plus frappés de tabou esthétique tandis que les sciences humaines se déparaient de toute rigueur scientiste excessive. En 1962 (colloque sur la « littérature nouvelle ») et 1972 (colloque « Artaud-Bataille »), *Tel Quel* noua ces noces singulières avec l'appoint de Michel Foucault ou de Michel Deguy. Ainsi, jusqu'à la moitié des années soixante-dix, *Tel Quel*, avec ses 6 000 abonnés, occupe une place centrale dans la vie littéraire. Il contraint la plupart des autres revues à se situer par rapport à lui, dans un rapport de mimétisme agonistique (*Change*, créée en 1968 par Jean-Pierre Faye, transfuge de *Tel Quel*), de séduction avouée (*TXT* à Rennes en 1969, *Manteia* à Marseille en 1967), de connivence apaisée (*Poétique* en 1970). Cellule de crise, prête à toutes les batailles, la revue fut l'anti-*NRF*, dont le programme idéal, selon Jean Paulhan, avait été de « ressembler à toutes les revues, à tous les livres, à tous les hommes ». Cependant, à son image, *Tel Quel* opéra une fonction de triage indéniable pour la littérature de la moitié du siècle en publiant des inédits de Ponge (qu'elle porta au-devant de la scène), d'Artaud, de Bataille, de Genet, en traduisant Hölderlin, Trakl, Vico, Dante, Pound, Eliot, Joyce. Toutefois, dans la vie intellectuelle, le rayonnement de *Tel Quel* n'eut rien de comparable avec celui de la *NRF* ; sans doute parce que la nouveauté intellectuelle du temps (le structuralisme) fut accaparée par de nouveaux médias. Les magazines prirent leur élan dans les années soixante, au détriment des revues, et se piquèrent de faire connaître les nouveaux savoirs que coagulaient les sciences humaines.

Avec la nouvelle formule de *L'Express* (novembre 1964) et la création du *Nouvel Observateur* (1964), s'installent en France des organes de presse à la fois reflet et moteur de l'évolution des mœurs. Ils incarnent une variante optimiste *(L'Express)*

ou plus critique *(Le Nouvel Observateur)* du progrès grâce auquel le pays entre dans la modernité. Or, celle-ci, dans le domaine culturel, s'affirme malaisément. Les magazines se chargent de la relayer en s'intéressant de près aux productions de la sociologie, de l'histoire, de la psychanalyse. Dans ce rôle, *Le Nouvel Observateur* de Jean Daniel remplit un office décisif, bien qu'il eût ouvert, de manière plutôt traditionnelle, son premier numéro avec une interview de Sartre. Le directeur de cet hebdomadaire, quand bien même il se prévalait de sa formation littéraire (l'amitié de Camus, la direction de la revue *Caliban* après 1945), s'entoura surtout de sentinelles sociologiques (Jean Duvignaud, Edgar Morin) ou historiennes (François Furet, Jacques Ozouf). Ce type de publication hebdomadaire se voyait dans l'obligation d'anticiper sur l'actualité alors que le quotidien se contentait de la refléter : l'attention vigilante à l'endroit des nouveautés intellectuelles prima autant sinon plus que la rigueur critique qui eût exigé leur décantation. Du structuralisme et toutes ses variantes jusqu'à la « Nouvelle Philosophie » autour de 1976-1977, *Le Nouvel Observateur* servit de banc d'essai médiatique à la plupart des tendances intellectuelles qui se réclamaient de l'innovation. L'effondrement des espaces de sociabilité traditionnels (les derniers salons comme ceux de Louise de Vilmorin, de Florence Gould, ceux des maisons d'édition ou des revues) a permis aux magazines culturels de reprendre le rôle jusque-là surtout dévolu aux revues et qui aboutissait à l'intégration des individus au sein d'un réseau.

Dès lors, les années 1966-1972 apparaissent comme des années tournantes. *Les Nouvelles Littéraires* et *Le Mercure* prennent fin en 1966, *Les Cahiers des Saisons* en 1967 et *Les Lettres Nouvelles* en 1976 (la revue se réduit à 435 abonnés) ; disparitions certes compensées partiellement par les venues de *La Quinzaine littéraire* et du *Magazine littéraire*. En 1967, *Les Cahiers du Sud* s'arrêtent mais on peut lire alors *Les Cahiers du Chemin* dirigés par Georges Lambrichs, peut-être l'ultime grande revue littéraire en vertu de sa marque (Gallimard) et de sa capacité de rassemblement (Jacques Réda, Georges Perros, Jude Stéfan, Gérard Macé). En 1971, *Le Figaro littéraire* s'interrompt (jusqu'à sa reprise en 1986). En 1974, le rayon livres de la FNAC ne dispose pas d'un emplacement propre aux revues et la chronique que *Le Monde* leur consacrait, par l'entremise d'Yves Florenne, disparaît presque. Elles déclinent donc, non tant sous l'effet d'une mortalité d'ensemble élevée qu'à la suite de l'épuisement socio-intellectuel d'une formule durement concurrencée par des supports d'information plus puissants. Les 250 revues recensées par Jean-Michel Place en 1979 pèsent bien peu en face des trois grands magazines qui dictent alors l'air du temps. À cet instant, un constat cruel pouvait être établi au vu de cette reconfiguration des valeurs intellectuelles et de leurs principaux canaux de diffusion, qui avait abouti à une fragilisation sans pareille du statut de l'écrivain.

Mais depuis la fin des années 1970, un nouveau seuil a été franchi : toute attention profonde à l'endroit de la littérature paraît avoir disparu et le crédit accordé à l'écrivain par la société semble à un niveau proche de l'étiage. La désaffection à l'égard de la littérature se mesure à la disparition de ces querelles où, quelles que fussent les discordes, les acteurs s'entendaient (implicitement) sur la pertinence des questions littéraires : ainsi la polémique entre Roland Barthes (soutenu par *Tel Quel*) et Raymond Picard sur Racine, en 1965, masquait ce qui secrètement les

réunissait. Depuis les années 1980, l'écrivain relégué au rang subalterne « d'ermite ornemental » (Jacques Roubaud) perd l'essentiel de son crédit social d'antan, bien que tout ne soit pas déchiré de l'ancien tissu qui avait, depuis le début du siècle, habillé la vie littéraire française. La crise dont il est question touche au primat désormais bien établi des problèmes de diffusion sur ceux de la production littéraire, qui met à mal les vieilles institutions centrales qu'étaient les maisons d'édition et le cortège des organismes secondaires liés à elles (critique, prix littéraires).

INDUSTRIALISATION DE LA LITTÉRATURE

Dans un constat de fait moins exact que prémonitoire, Sainte-Beuve avait prophétisé en 1839 l'apparition d'une « littérature industrielle » dont le contexte éditorial des années 1920 représenta le vrai acte de naissance, et dont les années 1970-1990 constituèrent l'âge de la pleine maturité dans le déploiement d'une politique de *best-sellers*, de collections bon marché et d'une médiation-professionnalisation des écrivains. Pendant cinquante ans, le processus s'était accompli en gardant au métier d'éditeur son caractère artisanal, dans le maintien de la primauté de la production sur la commercialisation. Le succès d'un livre tel que *Papillon* (1969) inaugura la mise en œuvre de logiques éditoriales soumises au poids de l'aval (la distribution-commercialisation). Selon le jeu au carré de nouvelles contraintes, un public de lecteurs de plus en plus massifié (la part des « gros » lecteurs, de plus de vingt-cinq livres par an, baisse) suscite une production littéraire de plus en plus indifférenciée, diffusée dans des lieux souvent banalisés (le grand commerce). La consommation – de masse – tend à l'emporter sur la délectation – plus ou moins de nature élitiste. « L'écrivant » cherche à se faire passer pour un écrivain et la rampe journalistique se révèle le sûr chemin d'accès à la scène littéraire. Le premier sera le plus souvent distribué auprès des grandes structures commerciales (22 % des ventes de livres sont réalisées par les hypermarchés et 12 % par les magasins multimédias), alors que le second sera choisi plutôt par les libraires traditionnels (un tiers des ventes).

Mais ces derniers, à se trouver menacés de ne plus diffuser, ou peu, les succès « littéraires » massifs, deviennent plus fragiles financièrement et se condamnent, à terme, à exposer moins longtemps les ouvrages de qualité, à abandonner peu à peu la constitution d'un fonds et à perdre à la fois le client curieux et l'acheteur pressé. L'extrême concentration de la production éditoriale (60 %) et de la distribution (80 %) autour du pôle Hachette-Les Presses de la Cité laisse planer la menace sur les efforts en faveur d'une promotion attentive et différenciée des auteurs dans leur ensemble. À la fin des années 1980 le débauchage, sous forme de substantiels à-valoirs, entre maisons d'édition rivales, d'auteurs ou conseillers littéraires (Françoise Verny quitte Grasset en 1982 pour Gallimard) habitués aux grosses ventes révèle le souci parfois obsédant de la vente : Frédérique Hébrard et Françoise Dorin partent de chez Flammarion, Erik Orsenna abandonne le Seuil pour Fayard en 1997, Philippe Djian passe de Barrault à Gallimard en 1993. Si beaucoup d'éditeurs littéraires ne s'abandonnent pas à de pures stratégies financières et commerciales

et entretiennent toujours, dans la mesure du possible, avec leurs auteurs une relation privilégiée, composée de distance et d'identification, le monopole de l'aval au détriment de l'amont menace assez largement les créateurs. Certes, Balzac, en son temps, déplorait la chute de la librairie et de ceux qui étaient susceptibles, en premier, de faire crédit à ces « livres substantiels auxquels il faut de hautes et lentes approbations » ; mais aujourd'hui, les œuvres qui comptent craignent pour leur visibilité et sollicitent avec inquiétude une exposition minimale (au-delà des quelques semaines qui bornent le cycle de vie de la plupart des livres) qui préserve leur existence : Gallimard, durant dix ans, ne vendit pas plus de 800 exemplaires du *Procès* de Kafka.

Toutefois (à l'image de ses rivaux européens et à rebours des pratiques éditoriales américaines), l'édition des grands conglomérats maintient le livre au cœur de sa stratégie multimédia, confortée par une politique publique active en faveur de l'écrit. Depuis 1975 le livre est doté d'une direction au ministère de la Culture ; en août 1981, elle a imposé le prix unique qui a permis aux deux cents librairies indépendantes de résister face aux grands lieux de vente. En outre la promotion de la lecture publique s'attache à mettre en œuvre un service public de la lecture à un moment où l'école ne garantit plus l'accès à « l'humanité pensante » (Alain). Dès lors les bibliothèques ont modifié du tout au tout leurs politiques d'accueil et leur conception de la lecture. Longtemps caractérisée par son élitisme culturel (discrimination entre « bonne » et « mauvaise » littérature avec la liste Hermès qui, dans les années 1930, sélectionnait 500 titres), son archaïsme matériel (absence d'accès direct), son implantation géographique sélective (au profit des grandes villes), la bibliothèque publique fut souvent perçue comme un véritable ossuaire de livres. Un renouvellement, à partir des années 1970 et surtout des années 1980 (ministère Lang), a conduit 25 % des Français aujourd'hui vers les rayons des bibliothèques. Mais ce qui fut gagné en termes quantitatifs (tout livre est bon en soi) s'est aussi payé, chez les bibliothécaires, d'une perte de références quant à la promotion volontariste des œuvres. Le bibliothécaire médiateur s'est peu à peu effacé derrière le bibliothécaire technicien.

Cette distorsion qui affecte la vie du livre s'aggrave des comportements induits par les instances de légitimation et de consécration littéraires marquées, parfois, du sceau du rétrécissement de la critique, rabattue de plus en plus du côté des partis pris. Que le milieu littéraire ait été, depuis le début du siècle, affecté par une nette étroitesse géographique et sociale (le milieu éditorial fut le tissu conjonctif entre critique et production littéraire), la concentration des fonctions et des individus restait néanmoins d'un faible gradient en comparaison de celle qui est provoquée aujourd'hui par les médias de l'audiovisuel et du journalisme des magazines, où une trentaine de personnes occupent les postes d'observatoire et d'aiguillage essentiels et établissent la police de l'imprimé. Déjà en 1957, dans un vif et ironique tableau de la vie littéraire, François Nourissier signalait que « la loi littéraire est une vaste loi du troc ; du romanesque contre de la notoriété, des compliments contre des compliments, des places contre de la vénération » (*Les Chiens à fouetter*, Julliard, 1956, p. 49). Ces quelques personnalités, ces « intellocrates », cumulent les titres et se retrouvent au cœur du dispositif de médiation, Janus bifrons du monde éditorial et du monde journalistique

et sujets d'étonnement sarcastique aux yeux des observateurs étrangers. Car ce type d'alambic est accusé de distiller peu et d'éventer à peu près toujours la même saveur ; en vertu de la loi des services rendus, les auteurs mentionnés appartiennent le plus souvent à la catégorie des écrivains consacrés. Rétrospectivement, l'engagement critique, jusqu'aux années 1960, avait été incomparablement plus intense, car dans une certaine mesure, la déliaison entre critique et auteur conférait au premier une plus grande liberté (les Faguet, Souday, Thibaudet, Béguin, Pia).

À l'heure actuelle, la critique de fond se rencontre dans les seules revues, assumée par des universitaires le plus souvent. La critique d'information ou la critique à vocation publicitaire a pris souvent le pas sur la critique d'analyse ou de méditation. Bien que chaque époque se soit plue à signaler le décès de toute saine critique, aujourd'hui un domaine clé de la vie littéraire retourne peut-être peu à peu à la friche intellectuelle. Le système des prix littéraires obéit aux mêmes lois et a subi une évidente démonétisation. Depuis le pamphlet de Julien Gracq en 1951, la mainmise de quelques éditeurs sur cette instance de consécration, bien connue du public, n'en a pas moins empêché son bon fonctionnement. En dépit des protestations de Maurice Nadeau (démission du Renaudot) ou d'Aragon (démission du Goncourt en 1968), de Bernard Clavel (démission du Goncourt), des dénonciations de Geneviève Dorman en 1980 (« les prix truqués, les jurés achetés »), la mise en coupe réglée des différentes récompenses que permet la stabilité des jurys dépossède écrivains et lecteurs. Des « anti-prix », le prix Jules Goncourt (1947), le prix Novembre (1988), ont été régulièrement créés en guise de protestation... Au total, l'ensemble du système de diffusion des œuvres ressemblerait à un dispositif d'écluses qui ajusteraient en permanence le débit de la création littéraire pour le ramener à un niveau moyen, à rebours de l'ancien fonctionnement de l'organisation éditoriale qui, à l'instar d'une digue, barrait le territoire de la littérature pour mieux en élever le niveau. Le système de communication, porteur par excellence de cette aspiration à un consensus général, a souvent été identifié à la télévision et à l'émission du courriériste littéraire Bernard Pivot, « Apostrophes », accusée de régenter dictatorialement le destin des lettres à l'ère des loisirs. Or, la disparition de cet organe de la critique télévisuelle apparut comme l'irrémédiable défaite des amoureux de la chose littéraire et une conversion s'opéra ; d'un statut d'émission de bateleur partiellement décriée, « Apostrophes » accéda à celui d'institution littéraire, ultime avatar des salons de jadis. Plus généralement, le destin d'« Apostrophes » révèle qu'en France la littérature et l'écrivain, en dépit de leur abaissement commun et de leur réalité pelliculaire, éveillent encore quelque lointain intérêt de la part du corps social, fût-ce sous la forme d'un sentiment intensément nostalgique.

SURVIVANCE DE L'EXCEPTION LITTÉRAIRE

Parmi les signes qui clignotent dans l'obscurité où sont entrés la littérature et l'écrivain, l'émission de Bernard Pivot demeure l'un des plus significatifs. Elle a connu une longévité remarquable (1974-1990), à l'égal de « Lectures pour tous » de Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes (1953-1968), et un taux d'écoute élevé

(entre deux et cinq millions de spectateurs en 1982-1984), à une heure d'écoute stratégique (21 heures 30). Elle devint pour les professionnels du livre un moment décisif en vertu de sa capacité à lancer le succès d'un livre (*La Place* d'Annie Ernaux, *Désert* de Le Clézio, *L'Exposition coloniale* d'Erik Orsenna). Sa séduction auprès d'un large public fut surtout celle d'un médiateur, très efficace dans l'affichage d'une curiosité bonhomme et d'une résolution d'indépendance à l'endroit des maisons d'édition. Bernard Pivot réinventa les conditions de fonctionnement d'un salon en jouant du dosage savant des genres et des styles, en instaurant les us et coutumes d'une conversation égalitaire, aisée (non spécialisée) et cordiale (sans recherche de louanges). Ces formules quasi intemporelles de la mondanité ravivèrent un sentiment de familiarité parmi les masses cultivées. Les services culturels du Quai d'Orsay assurèrent, hors de France, une publicité fervente à l'émission, témoin de « l'exception culturelle » hexagonale. Sur un autre plan, « Apostrophes » prolonge tout le mouvement d'innovation technique intervenue dans le traitement de l'information littéraire (après l'interview écrite de Jules Huret, semi-écrite de Frédéric Lefèvre, les entretiens radiophoniques [vers 1950], le livre entretien [vers 1975]) qui tend à promouvoir une certaine image de l'identité de l'écrivain avant toute chose (comme l'information sur le livre, la réflexion littéraire) : « À "Apostrophes", le texte (ce qui est écrit) et l'écriture (le fait d'écrire) ont tendance à disparaître. Il est plus payant de montrer une riche et séduisante personnalité que de poser à l'auteur d'une œuvre. Il faut ressembler à son livre, le mimer, le parler, l'être. Vous devenez votre propre homme-sandwich. Inutile de vous souvenir de ce que fut réellement votre travail : un travail bien fait efface ses traces. Impossible d'alléguer qu'on écrit justement pour dire autre chose que ce qui passe par les moyens ordinaires. Dangereux de pontifier. Un seul impératif : viser la transparence » (Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Le Seuil, 1986, p. 95).

Un autre symptôme d'une volonté de renouer avec les éléments de la tradition littéraire française, tout en essayant de porter les germes d'un renouvellement, réside dans le nouveau prestige incarné par l'Académie française. L'entrée de Jean Paulhan quai Conti (1963) préluda à un retour de faveur, généralisé dans les années 1980 et 1990. L'institution des Quarante avait traversé une grande partie du siècle dédaignée par la plupart des meilleurs écrivains pour son conservatisme littéraire. Peu d'entre eux acceptèrent les bandelettes académiciennes. Au début du siècle, l'élection d'un Henri de Régnier (1911) constitua une surprise ; le comte Albert de Mun, chargé du discours de réception, exprima rudement ses réserves à l'égard d'un auteur dévoué au seul souci formel. En 1925, l'élection de Paul Valéry fut l'autre grande atteinte aux valeurs du traditionalisme intellectuel. Jean Schlumberger en 1926, lors de la mort de l'académicien René Boylesve, rapportait le désabusement de celui-ci : « La dernière fois que j'ai vu René Boylesve, il me parlait avec quelque mélancolie du rôle qui lui était échu, rôle qu'il avait jadis désiré, qu'il avait assumé avec joie, mais dont il ne parvenait plus à porter sans impatience l'ingrat fardeau. Il s'était fait le défenseur des lettres dans un milieu qui a charge de s'occuper d'elles mais qui ne les aime guère. Il espérait faciliter l'entrée de la maison à des hommes qui mettent l'art d'écrire au nombre de leurs préoccupations » (*in* André Billy, *L'Époque contemporaine*, Paris, Tallandier, 1956, p. 213). Le

groupe de la *NRF* avait toujours éprouvé une invincible méfiance envers l'Académie. Aussi, dans le geste d'un Paulhan et dans l'engouement récent suscité par « l'habit vert » il faut lire un geste de défi à l'encontre des valeurs post-modernes d'individualisme absolu, de changement permanent des goûts et des comportements, contre lesquelles s'élève un certain conservatisme littéraire, persuadé du prix d'une tradition non pétrifiée. Ainsi, le choix d'un Roger Caillois pour l'Académie put « passer pour une façon de disparaître avant de mourir, de se fondre dans un groupe où l'individu compte moins que la perpétuation de certains rites et la survie du groupe lui-même davantage que la tâche dérisoire à laquelle il s'est attelé » (Gérard Macé, *Lectures I*, Le Promeneur, 1998).

Dans le passage d'un siècle à l'autre, un système de croyances pluriséculaire élevé patiemment à la puissance du mythe, qui avait imbriqué une construction politico-sociale précise (le mythe du « grand écrivain » comme héros moderne) et une conviction métaphysique océanique (l'art comme utopie de la modernité), s'est peu à peu consumé. Le premier élément de la mythologie fut spécifiquement français alors que le second ressortit plus communément à l'horizon occidental mais, aujourd'hui, la crise de ces deux imaginaires dans le pays de Hugo et de Sartre laisse, plus particulièrement que partout ailleurs, le paysage idéologique à découvert. Certes, des textes littéraires s'écrivent et se publient, parfois avec succès (paru en 1996, *Truismes*, livre d'une très jeune romancière, Marie Darrieussecq, s'est vendu à 230 000 exemplaires en deux ans) ; des écrivains persévèrent toujours dans la définition d'une idée commune de la littérature (des revues et des écoles littéraires se créent, comme celle qui se développe autour de *Perpendiculaire*). Nous ne sommes pas pour autant exempts de ce désenchantement engendré par le soupçon qu'éveille le sentiment de pratiques un peu rituelles, quand l'esprit a déserté la lettre. À cet égard, le déclin de l'institution qui initiait au corpus des œuvres, présenté comme un tout continu idéal, à leur investigation de l'intérieur (par le biais de l'explication de texte), l'apostasie propre à cette minorité aisée qui, de Gide et Sartre à Jérôme Lindon, fut au principe de la plupart des entreprises littéraires de fond, l'éclatement post-moderne des références culturelles, indexées aujourd'hui sur des groupes de plus en plus segmentés, ont ôté à la religion littéraire sa dimension socio-nationale profonde.

Quant au constat d'un possible épuisement de l'idée de littérature, il ne peut pas manquer d'intéresser de près le destin de l'écrivain, si le rayonnement de l'une avait, durant des décennies, contribué à magnifier la présence de l'autre. Parmi les « grands récits » que la modernité se plaît à récuser, celui qui touche à la dimension compensatrice de l'art (rédimer l'utilitarisme prosaïque de la démocratie moderne) et à sa dimension salvatrice (la création artistique comme substitut au retrait du divin) n'est pas des moindres. De manière spécifique, le soin avait été confié à la littérature et au roman de « mettre en son centre la découverte et la maîtrise de l'individu par lui-même » (Mona Ozouf) et de plaider la cause des figures et des destins singuliers dans le monde démocratique informé par les valeurs centrales d'égalité et d'universalité. Cette contradiction magnifique s'est peut-être dénouée autour des années 1960-1970, parallèlement aux ruptures qui concernaient le système éducatif et le dispositif socio-économique des maisons d'édition. Désormais,

la culture moderne, en accord avec elle-même, dans sa double résonance d'immanence et d'égalitarisme (Georges Steiner), réfuterait les valeurs de sélection et de hiérarchisation, lois de la littérature et de l'humanisme ; le pêle-mêle (des chefs-d'œuvre et des œuvres plus que médiocres, de la critique véridique et du coup d'œil journalistique pressé) définit le monde culturel à l'ère des industries du loisir et du divertissement de masse.

Et pourtant, au milieu de l'édifice littéraire en ruines, quelque chose proteste toujours en faveur de l'écrivain, investi malgré tout par les puissances secrètes d'un langage capable de refigurer le monde ; mais il ne s'agit plus de camper quelques hautes statures, du bourgeois (Balzac), de l'aristocrate (Proust), du révolutionnaire (Malraux), du prêtre (Bernanos), mais de s'approcher précautionneusement, par exemple, des « moins-que-rien » (six auteurs rassemblés autour de cette approche réaliste par la *NRF* en janvier 1998). Désacralisée, la littérature apparaît donc pour une part, dans son statut de « déchet », qui fixe le mal et l'étrangeté (la misère sociale). Dans ces postures délibérément modestes, l'écrivain et l'œuvre littéraire achèvent d'en finir avec une mythologie glorieuse mais, en se réclamant de cet amenuisement, ils persistent à affirmer les pouvoirs des lettres et à convaincre quelques impénitents lecteurs, quelques irréductibles, dont au premier chef, quelques éditeurs, grâce auxquels tout commence et recommence dans ce jeu deux à deux qui lie production et réception littéraires.

« Un mot de vous signifierait beaucoup pour moi » : cet appel de Kafka nous rappelle que la littérature eut partie liée à ce tête-à-tête essentiel. Internet sera-t-il un jour ce nouvel espace où circuleront les affects véhiculés par la littérature future ? Pour l'heure la pénombre a gagné le paysage ancien des lettres, quand bien même nous continuons à tenter de déchiffrer la littérature à travers la lumière lointaine et rase d'une vie littéraire à son couchant.

BIBLIOGRAPHIE

Journaux littéraires, Souvenirs, Correspondances

BILLY A., *Le Pont des Saints-Pères,* Paris, Fayard, 1947.

CHARDONNE J. & NIMIER R., *Correspondance 1950-1962, choix présenté, établi et annoté par Marc Dambre,* Paris, Gallimard, 1984.

LÉAUTAUD P., *Journal Littéraire,* Paris, Mercure de France, 1986.

NOURISSIER F., *Les Chiens à fouetter,* Paris, Julliard, 1956.

PAULHAN J., *Choix de lettres 1917-1936, la littérature est une fête* par Dominique Aury et Jean-Claude Zylberstein, revu et annoté par Bernard Leuillot, Paris, Gallimard, 1986.

Études

ANGLÈS A., *André Gide et le premier groupe de la NRF,* Paris, Gallimard, 1978-1986.

BANDIER N., *Analyse sociologique du groupe surréaliste français et de sa production (1924-1929),* thèse de doctorat, Lyon II, 1988.

Boillat G., *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, 3 t., Paris, Honoré Champion, 1974-1985.

Brenner J., *Tableau de la vie littéraire en France d'avant-guerre à nos jours*, Luneau Ascot Éditeurs, 1982.

Dambre M., *Roger Nimier*, Paris, Flammarion, 1989.

Jaloux E., *Les Saisons littéraires 1904-1914*, Paris, Plon, 1950.

Rieffel R., *La tribu des clercs, les intellectuels sous la Vᵉ République*, Paris, Calmann-Lévy-Éditions du CNRS, 1993.

Thibaudet A., *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936.

Simonin A., *Les Éditions de Minuit (1942-1955). Le devoir d'insoumission*, IMEC, 1994.

Histoire de l'édition française, t IV et V, Promodis, 1986-1998.

L'écrivain dans l'histoire

L'écrivain dans l'histoire au XIXe siècle

Jean-Thomas NORDMANN

La littérature de combat n'est pas née au XIXe siècle. Le débat pour ou contre les Lumières autour duquel s'organise la majeure partie de la production littéraire du siècle précédent privilégie les interrogations sur le rôle et la fonction sociale des philosophes et donne à la polémique une place sans précédent. Pamphlets et libelles se sont alors multipliés. Et déjà l'écrivain apparaît comme le détenteur d'un pouvoir potentiellement concurrent de celui du prêtre. Ce statut va se confirmer au XIXe siècle dans une évolution qui conduit à notre figure moderne de l'intellectuel en passant par celle du prophète et par d'autres formes de ce qu'il sera convenu d'appeler engagement.

RÉVOLUTION ET EMPIRE

D'une certaine façon, la Révolution française couronne l'essor de la littérature de combat du XVIIIe siècle, quelle que soit la nature du lien que l'historien entende établir entre l'audience des philosophes et le déclenchement des événements révolutionnaires. Sous la Révolution, les formes d'expression littéraire s'élargissent, d'ailleurs : si la grande poésie n'a pas fourni de chefs-d'œuvre que retienne l'histoire littéraire (l'œuvre de Chénier ne sera connue et goûtée que sous la Restauration), c'est l'âge d'or de l'éloquence politique avec la toute-puissance des assemblées qui tiennent des sessions pratiquement permanentes. C'est aussi l'âge d'or de la presse, favorisée par une liberté introduite dès août 1789. Une vingtaine de journaux quotidiens voient le jour, dont bien sûr *Le Vieux Cordelier* de Camille Desmoulins, *L'Ami du peuple* de Marat et *Le Père Duchesne* de Hébert, tandis que Babeuf distille dans *Le Tribun du peuple* l'idée que la Révolution n'a pas été faite pour les pauvres et que l'égalité économique ne sera pas établie sans insurrection violente. La presse entre alors dans la bataille révolutionnaire avec une violence encore inédite. Supprimée par la Législative, la censure est rétablie par la Convention en mars 1793. Après Thermidor renaissent des feuilles royalistes, mais la loi du 12 floréal an III (1er mai 1795) les interdit. C'est l'âge d'or de la chanson populaire : jamais on n'a tant chanté à Paris ; plus de trois mille chants populaires ont été inventoriés ; et la Convention lance des appels aux poètes et aux musiciens pour qu'ils célèbrent par

des chants les principaux événements ; c'est par la chanson que passent dans les foules les grands sentiments révolutionnaires. C'est l'âge d'or du théâtre politique avec la liberté des théâtres, promulguée en janvier 1791, et la disparition, pour les grands théâtres, du monopole de leur répertoire ; en août 1793 la Convention prescrit des mesures précises de représentation régulière de pièces patriotiques. Le théâtre dispense ainsi une véritable instruction civique que prolonge l'organisation des fêtes révolutionnaires, fêtes commémoratives, funèbres ou religieuses, organisatrices d'élans collectifs.

Avec le Consulat et l'Empire cette vitalité prend fin. La liberté de la presse disparaît. La liberté des théâtres est très sévèrement restreinte, avec le décret de 1806, qui attribue à chaque scène un genre particulier. Seuls subsistent treize journaux qui, placés sous le contrôle de Fouché, peuvent traiter tous les sujets à l'exception de la politique. La constitution de l'An VIII entérine cette situation en demeurant muette sur la presse. Quelques publicistes de cette période méritent l'attention, à commencer par Fiévée, qui crée un emploi original, mixte d'espion et de journaliste, chargé de rendre compte à Bonaparte de tout ce qu'il peut apprendre.

Principale publication de l'époque, le *Journal des débats* des frères Bertin, soupçonné d'esprit contre-révolutionnaire, finit par être transformé, sous la direction de Fiévée, en *Journal de l'Empire*. C'est dans ses pages qu'est publié un feuilleton dramatique confié à Geoffroy, qui suscite l'enthousiasme des lecteurs et devient une véritable institution.

L'époque impériale voit surtout la littérature se dresser en antagoniste du pouvoir politique, avec des figures exemplaires d'opposants dont la dissidence rend saillante, par contraste, la médiocrité de la production des écrivains « officiels ». Dès le 18 brumaire, Bonaparte mobilise les fabricants de chanson pour célébrer la paix qu'apporte le nouveau régime. Mais, sous l'Empire, de la censure des théâtres procèdent des effets aberrants : tout ce qui peut évoquer la politique est prohibé ; une pièce applaudie par les royalistes est vouée à quitter l'affiche, et les vers jugés dangereux sont supprimés des pièces du répertoire, le dénouement d'*Athalie* devant, par exemple, être refait. Au sein de la police impériale est instituée une commission chargée de lire les éloges de Napoléon et de les payer selon un barème précis. La naissance du roi de Rome suscite, dans ces conditions, l'inspiration de mille deux cent treize « poètes »... C'est l'âge d'or du « genre troubadour » qui fait revivre les motifs médiévaux et peuple la production littéraire de ménestrels, de damoiselles et de damoiseaux. Napoléon patronne volontiers cette renaissance du passé, mais le malheureux Désorgues est interné à Charenton pour avoir fait malencontreusement rimer « caméléon » avec le nom de l'Empereur. Rallié à la cause impériale, Marie-Joseph Chénier écrit un *Cyrus* pour satisfaire un caprice du souverain qui veut faire représenter une tragédie se terminant par un couronnement, mais la proclamation de la suprématie de la pensée dans une épître à Voltaire sonne pour lui le début de la disgrâce. Refusant de composer un poème pour justifier l'exécution du duc d'Enghien, Népomucène Lemercier rompt avec l'Empereur et lui renvoie son brevet de la Légion d'honneur, imité en cela par Ducis.

De façon plus significative encore, c'est dans l'opposition qu'on trouve les vrais créateurs, même si l'engagement d'opposant vient de la déception d'une séduction

manquée ou d'une succession de malentendus. Un caractère passionnel sous-tend le long duel par lequel Mme de Staël se dresse contre Napoléon. D'abord séduite par la gloire de Bonaparte, elle lui écrit avec enthousiasme pendant la campagne d'Italie. Cherchant à le rencontrer, elle parvient à l'aborder dans le salon de Talleyrand mais la conversation tourne court ; à ses compliments emphatiques, Bonaparte répond par des grognements bourrus et met fin à une conversation sur la condition féminine en proclamant la supériorité de la femme « qui fait le plus d'enfants ». Loin de se décourager, Mme de Staël s'acharne sur sa proie, qu'elle poursuit partout et qu'elle couvre de regards enamourés. Mais c'est en vain qu'elle applaudit frénétiquement au 18 brumaire. Bonaparte refuse le principe même d'une influence politique des femmes et se défie de ce qu'il tient pour des intrigantes. Rapidement s'opère en Mme de Staël, sur un plan intellectuel, le passage de l'amour à la haine qu'un siècle plus tard l'aliéniste Clérambault décrira comme caractéristique du délire érotomaniaque. Repoussée, Mme de Staël ne ressent que plus fortement tout ce qui l'oppose au dictateur ; elle découvre dans le bonapartisme « un mépris profond pour toutes les richesses intellectuelles de la nature humaine » et fonde sur l'attachement à la liberté une attitude de retrait qui lui a d'abord été imposée par le refus de la faire entrer, comme partenaire privilégiée, dans un gouvernement de despotisme éclairé. À la distance politique correspond d'ailleurs l'éloignement géographique : en 1803 Mme de Staël reçoit l'ordre de s'éloigner à quarante lieues de Paris, son roman *Delphine* apparaissant comme un plaidoyer pour le divorce au moment où Bonaparte s'efforce de restaurer la cellule familiale, et qui plus est un plaidoyer pour l'individualisme protestant alors que le pouvoir s'appuie sur la puissance du catholicisme. Invitée à se rendre « dans le pays de feu son mari » ou à « retourner chez son père en Suisse », c'est comme étrangère que Mme de Staël est proscrite. En dépit de ses protestations et de ses supplications, l'arrêté d'expulsion est appliqué et c'est en vain qu'en 1804 elle tente de rentrer à Paris. Lorsque paraît son ouvrage *De l'Allemagne*, la saisie du livre est accompagnée d'un ordre à son auteur de quitter la France sous trois jours, et le retour à Coppet est celui d'une exilée. Les exégètes de la pensée politique de Mme de Staël ont longuement disserté sur la diversité de ses positions et sur la continuité de son attachement conjoint à l'ordre et à la liberté. Des inflexions circonstancielles auront altéré son désir de voir les philosophes associés au gouvernement et l'auront conduite, comme malgré elle, à sculpter sa statue de femme de lettres dressée contre l'arbitraire.

Chateaubriand a comme transcendé une posture, somme toute assez voisine, en emploi de poète chantant l'incompatibilité de ses aspirations avec un monde dans lequel l'aristocratie n'a plus sa place. Restaurateur du christianisme, hostile à l'héritage des philosophes et sceptique à l'égard du principe de « perfectibilité » célébré par Mme de Staël, attentif à faire valoir les vertus sociales de la religion, il publie le *Génie du christianisme* quelques jours avant la restauration officielle du culte à Notre-Dame et la réouverture de toutes les églises. La préface de la première édition est un hommage direct à Bonaparte et, en dépit de ses relations avec les milieux de l'émigration, Chateaubriand apporte alors son talent à servir le nouveau pouvoir ; il obtient une mission à Rome en 1803 et publie dans le *Mercure* un adieu aux

Muses. Dès l'année suivante l'exécution du duc d'Enghien marque, pour lui aussi, la rupture avec Napoléon. Mais après Austerlitz, il cherche à faire à nouveau sa cour à l'empereur victorieux en publiant un article célébrant le génie des conquêtes, auquel le souverain ne prête point d'attention. L'article fameux de 1807, qui évoque le précédent de Tacite et de Néron, consacre une rupture faite pour une part de dépit. La violence de l'article entraîne des menaces qui conduisent Chateaubriand à se démettre du journal, non sans de confortables indemnités, mais à un moment où son cousin Armand de Chateaubriand est arrêté et exécuté comme espion au service des émigrés de Londres. En 1810, c'est Napoléon qui cherche, à son tour, à se rapprocher de Chateaubriand, mais sans y parvenir ; il fait entrer l'écrivain à l'Académie française au fauteuil de Marie-Joseph Chénier, mais au lieu de faire l'éloge de son prédécesseur, Chateaubriand compose contre les révolutionnaires un discours si violent qu'on craint qu'il ne constitue une menace contre la paix publique et contre l'unité nationale ; apparaissant comme le chantre de la contre-révolution, il songe très sérieusement à prendre la tête d'une insurrection en 1814, pendant l'invasion, mais les événements vont plus vite que ses projets. C'est comme théoricien de la Restauration qu'il entend s'affirmer avec la publication en mars 1814 du pamphlet *De Buonaparte et des Bourbons* ; il instruit le procès du régime impérial avec beaucoup de violence et fonde sur un affrontement personnel la défense d'un idéal de monarchie constitutionnelle antibourgeoise qui va sous-tendre ses diverses positions. Mais la brochure fait trop paraître le ressentiment personnel de son auteur pour constituer véritablement la théorie du nouveau régime. L'ironie de l'histoire a voulu que Chateaubriand ne joue un rôle effectif qu'après la mort de celui auquel il entend en quelque sorte se mesurer : c'est en 1823 en effet que, ministre des Affaires étrangères, il fait décider la guerre d'Espagne pour le rétablissement de la monarchie absolue à Madrid ; mais, révoqué l'année suivante par Villèle, il défend les institutions libérales, et en particulier la liberté de la presse, à la tribune de la Chambre des pairs et au *Journal des débats.* Les *Mémoires d'Outre-Tombe* viennent plus tard tempérer l'anti-bonapartisme du pamphlet de 1814, en inscrivant la carrière politique de Chateaubriand, qui ne dépasse pas la période de la Restauration et à laquelle le refus de prêter serment à Louis-Philippe met fin, dans les perspectives d'un dialogue de puissance à puissance entre l'Empereur et l'auteur, qui fixe là un modèle original de relation de l'écrivain à la politique. Les *Mémoires* incarnent aussi l'ambition propre à Chateaubriand d'un accord de la fidélité à l'ancien régime avec les libertés reconquises contre l'absolutisme. Dans l'étonnant finale des *Mémoires*, cette recherche se prolonge sur le plan de l'esthétique par l'enchâssement dans les prestiges d'un style qui perpétue l'âge classique de réflexions prophétiques sur la modernité ; appréhendée dans son irréversibilité, l'évolution des techniques et des esprits vers la démocratie s'inscrit désormais en faux contre la circularité de l'histoire que, dans ses premiers écrits, et notamment son *Essai sur les révolutions*, Chateaubriand avait essayé d'établir. Une forme nouvelle de mélancolie naît du spectacle d'un monde dans lequel la circulation des personnes et des idées et le déclin des dogmes et de la foi rendent impossible le maintien de privilèges désormais perçus comme insupportables. La nostalgie de la grandeur émousse alors l'âpreté des polémiques et tire l'auteur vers l'emploi de vigile de

l'esprit, scellant le rôle historique de prophète du romantisme qu'aura décidément joué François-René de Chateaubriand.

RESTAURATION

« La Restauration marqua le véritable avènement de la presse moderne. Elle fut une époque de grand journalisme. » Malgré la promesse d'une liberté retrouvée, la loi d'octobre 1814 soumet la parution des journaux à l'autorisation gouvernementale. Benjamin Constant obtient de Bonaparte, de retour au pouvoir, l'entière liberté de la presse. Après quelques tentatives de restriction au début de la seconde Restauration, la loi de 1819 assure cette liberté, moyennant un cautionnement. Mais l'assassinat du duc de Berry marque le rétablissement de la censure. De nombreux quotidiens suspendent leur publication. La défense de la liberté d'expression est la pierre de touche de l'engagement de l'écrivain. La chanson et le pamphlet en sont alors les instruments privilégiés. Courier et Béranger illustrent ces formes d'expression typiques du combat des libéraux contre l'éventualité d'un retour à des pratiques absolutistes qui perpétueraient l'ancien régime.

Avec d'autres, Stendhal proclame, dans une lettre du 4 décembre 1822, « M. Courier, l'homme vivant qui a le plus de rapports avec Voltaire ». Cette filiation tient à une culture et, plus encore, à un style. Paul-Louis Courier est né à Paris en 1772. Fils d'un gentilhomme de campagne qui lui fait étudier les mathématiques, il consacre sa jeunesse à l'art militaire et à la littérature. Servant dans l'armée d'Italie, il se nourrit d'érudition là où Stendhal s'enivre d'opéra. Découvrant un manuscrit inédit à Florence, il y fait une tache d'encre pour empêcher le bibliothécaire de lui ravir sa découverte, ce qui lui donne l'occasion de son premier écrit polémique. Il traduit quelques ouvrages anciens et notamment *Daphnis et Chloé* de Longus, participe à la bataille de Wagram et, ayant vécu l'épopée napoléonienne dans le scepticisme et l'ironie, s'installe dans ses terres de Touraine comme propriétaire terrien, faisant figure de paysan, mais de paysan lettré, féru de grec et de latin. La défense de ses droits de propriétaire et de citoyen est à l'origine de sa carrière de pamphlétaire. Son premier libelle politique, *Pétition aux deux Chambres*, qui date de 1816, dénonce l'arbitraire préfectoral et provoque une enquête qui établit la véracité des vexations dont des villageois de Luynes ont été victimes ; les neuf dernières années de sa vie suffisent à lui assurer une renommée de pamphlétaire due à la simplicité et à la pureté d'une expression qui se nourrit de petits faits vrais. Le *Simple discours de Paul-Louis, vigneron de la Chavonnière, aux membres du conseil de la commune de Véretz*, rédigé en 1821 contre le projet d'acheter par souscription nationale le domaine de Chambord pour l'offrir au duc de Bordeaux, constitue son œuvre maîtresse et le conduit en prison pour deux mois, ce qui provoque des protestations véhémentes de ses amis, mais lui vaut la gloire. L'année suivante, la *Pétition pour des villageois qu'on empêche de danser* entraîne aussi des poursuites, mais qui se terminent, cette fois, par un acquittement. Courier meurt le 10 mars 1825, assassiné en forêt par l'amant de sa femme, garçon de ferme renvoyé quelques mois plus tôt.

Courier passe pour incarner le type du pamphlétaire classique pour deux raisons : ses idées et son style. Ses idées sont courtes ; elles tournent autour de la défense des droits individuels de liberté et de propriété face aux empiétements du pouvoir et de ses agents séculiers. Courier est contre, contre les gendarmes, contre les magistrats, contre la Cour et contre les nobles, contre les prêtres et contre les Jésuites, contre l'administration, contre l'armée, contre les grands propriétaires, contre les percepteurs. Que défend-il ? Quelles valeurs positives son œuvre de pamphlétaire illustre-t-elle ? Quelques principes, que résument les mots de liberté, qu'il identifie à la tranquillité, de progrès, de petite propriété, de peuple, qui est la « source du bon sens », bref une pensée à l'échelle du village ou du département, pensée d'un homme qui se recroqueville après avoir beaucoup voyagé, d'un propriétaire grincheux, cocu qui n'a rien de magnifique et qui défend les formes extrêmes d'une liberté ramenée à la solitude et à l'égoïsme. L'ironie de Courier consiste souvent à présenter comme sérieuse une thèse grotesque qui prouve par l'absurde le bien-fondé de la thèse inverse ; elle sous-tend des récits apparemment objectifs ; elle anime des portraits de notables ; elle pimente les fausses naïvetés. On l'a souvent comparée à l'esprit des *Propos* d'Alain, tant pour certains raccourcis que pour l'état d'esprit qu'elle illustre. Mais c'est sans doute plutôt la France des râleurs et du *Canard enchaîné* qu'elle préfigure.

La prison qui rend populaire, c'est un trait que, parmi d'autres, Béranger partage avec Courier. Mais la popularité de Béranger a pris des dimensions telles qu'elle pose un problème historique ; Jean Touchard l'a étudié naguère de façon magistrale dans sa thèse sur *La Gloire de Béranger*. De 1815 jusqu'à sa mort, en 1857, Béranger est, en France, le vrai poète national ; nul ne conteste une gloire qui va bien au-delà d'un simple phénomène de mode, et c'est un cas de renommée bien singulier que la rencontre d'un homme sans prestance toujours représenté en robe de chambre et coiffé d'une calotte, chansonnier prosaïque, bon artisan certes et sachant enchaîner les couplets autour de quelques images dans une composition simple et régulière à destination d'un public fervent et renouvelé plusieurs décennies durant. Gloire d'un poète estimé de façon quasi unanime, dont les recueils se vendent à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires, que l'on chante dans toutes les couches de la société, à la ville comme aux champs, et que ses contemporains les plus grands reconnaissent et saluent comme le plus grand des poètes et aux obsèques duquel plus de cent mille personnes assistent. Une gloire qui ne lui survit pas, en France du moins où la désaffection commence dès les années 1860, mais qui s'est perpétuée au XXe siècle en Union soviétique, vraisemblablement à cause de l'inspiration et de la facture nationale et populaire de la poésie de Béranger. Une gloire qui tient sans doute à un personnage autant qu'à son œuvre, les deux tendant d'ailleurs à se rejoindre ; outre ses chansons, Béranger laisse une correspondance et une brève autobiographie, qui s'arrête en 1830 et qui impose l'image d'un fils du peuple, autodidacte, patriote s'exaltant aux souvenirs de la Révolution française, peu intéressé sur le moment par la politique napoléonienne, s'essayant à l'épopée et ne venant à la chanson que comme à un pis-aller. En 1814 Béranger accueille sans déplaisir la Restauration. En 1815 il devient le chansonnier de l'opposition libérale. Les palinodies qui se multiplient l'indignent et cette indignation l'installe

dans une attitude d'opposant à laquelle sa renommée naissante doit beaucoup. Avec violence, Béranger s'oppose à la monarchie, à la noblesse, à la papauté et au clergé régulier. Sa dévotion après coup à Napoléon accompagne, quand elle ne contribue point à la forger, la naissance de la légende impériale. À cette légende les chansons de Béranger apportent non seulement des illustrations pittoresques et des croquis vivants, mais aussi de quoi faire converger bonapartisme et idées libérales. Avant Balzac, Béranger crée le Napoléon du peuple, un Napoléon patriote, démocrate et même égalitaire. Et c'est pour une part non négligeable à Béranger qu'on doit la confusion de la Révolution et de l'Empire, l'idée que la période qui va de 1789 à 1815 forme un bloc d'une seule coulée. Parce qu'elles s'appuient sur des synthèses, souvent par amalgame, les chansons de Béranger touchent des milieux variés, et font se rencontrer, dans une commune admiration, bourgeoisie et petit peuple, scellant une alliance qui va beaucoup compter dans la formation de la conscience nationale. Les deux emprisonnements, en 1821 et en 1828, qu'après des procès retentissants les gouvernements de la Restauration font subir à Béranger le transforment en martyr adulé : dans sa prison il donne audience à tout Paris et reçoit des cadeaux à profusion. Mais cette figure de poète politique ne survit pas aux Trois Glorieuses ; après 1830 Béranger n'écrit plus guère que des chansons bucoliques ; il s'enferme dans un personnage de retraité philanthrope, écartant les honneurs et refusant d'entrer à l'Académie française ; il projette d'écrire un traité de morale populaire afin de contribuer à l'éducation des masses, clé, à ses yeux, de la question sociale. En 1848, plus de 200 000 Parisiens l'élisent député à l'Assemblée constituante ; il y reste muet et donne rapidement sa démission. Sollicité par Napoléon III, il reste sur la réserve, mais sans s'opposer vraiment au nouveau régime, ce qui contribuera à sa désaffection posthume. Vaguement républicain, mais renvoyant à plus tard l'avènement de la République, pacifiste, mais chauvin, anticlérical, mais volontiers déiste, révérant le progrès, mais avec prudence, Béranger symbolise la rencontre en littérature et en politique d'une figure encore inédite, mais promise à de l'avenir, celle du Français moyen.

MONARCHIE DE JUILLET ET DEUXIÈME RÉPUBLIQUE : LAMARTINE

On ne peut imaginer un contraste plus fort avec l'image du romantique résolument engagé dans l'action politique et aspirant à y jouer un rôle majeur qu'incarne entre tous Lamartine. Que le chantre de l'élégie ait exercé les responsabilités les plus élevées du pouvoir, fût-ce brièvement, constitue l'exemple le plus significatif de l'intimité des liens que la littérature et la politique nouent au XIXe siècle. Pour beaucoup Lamartine est resté le poète des *Méditations* et des *Harmonies*, interprète de l'amour mélancolique et de l'élan vers Dieu. À cette image convenue se superpose la figure d'un homme d'État que les circonstances conduisent à gouverner la France et à entrer en compétition avec Louis-Napoléon Bonaparte pour la présidence de la République. Doit-on séparer ces deux incarnations de Lamartine ? L'écrivain qui s'est illustré dans des genres variés, de la poésie lyrique au roman et

à l'histoire, n'a-t-il pas constamment ou presque cherché l'action ? La politique n'est-elle pas chez lui l'aboutissement et même le couronnement de la carrière de l'homme de lettres ? Cette carrière, qui se déroule sur un demi-siècle, de 1820 à 1869, s'ordonne en périodes dont rétrospectivement le schéma montre la centralité de l'engagement politique : à dix ans de rêve moral (de 1820 à 1830) succèdent dix ans de rêve social (de 1830 à 1840) que suivent dix années dominées par l'action (de 1840 à 1850), les vingt dernières années étant vouées, pour l'essentiel, à des travaux d'écriture alimentaires. Position médiane que préparent d'amples réflexions sur le devoir de prendre parti et des échappées vers la politique, même dans les temps où Lamartine paraît se consacrer exclusivement à la poésie lyrique. Certes la jeunesse de Lamartine, né en 1790 et appartenant par bien des traits au XVIIIe plutôt qu'au XIXe siècle, nous apparaît d'abord comme celle d'un jeune noble désœuvré, en froid avec l'Empire et menant durant les premières années de la Restauration une vie de garnison puis d'oisiveté avant d'entamer une carrière de diplomate que le succès des *Méditations*, publiées en 1820, ne saurait compromettre. L'« Ode pour la naissance du duc de Bordeaux » qu'inclut le recueil apparaît comme un fort orthodoxe hymne à l'« enfant du miracle ». En 1823 les *Nouvelles Méditations* comprennent deux poèmes, l'un sur la liberté, l'autre sur Bonaparte, qui rend hommage au rôle historique de l'empereur, mais qui flétrit son despotisme ; on ne peut pas encore parler d'inflexion des idées de Lamartine et encore moins d'engagement. Quant à l'invocation à la liberté qui termine le *Chant du Sacre* qu'en 1825 Lamartine croit devoir composer, sa portée ne semble pas dépasser celle de la rhétorique d'un poème officiel à la gloire du monarque.

Est-ce la fidélité à Charles X qui le conduit à renoncer en 1830 à la carrière diplomatique ? En fait, et à la différence de Chateaubriand, Lamartine ne songe point à la retraite ; il accepte sans enthousiasme le nouveau régime et cherche à entrer dans la politique active ; trois échecs électoraux successifs, à Mâcon, à Toulon et à Bergues en 1831, accompagnent la composition de la « Réponse à *Némésis* », poème qui appelle à l'engagement du poète dans les luttes de son temps et mène à la publication d'un essai, *La politique rationnelle*, qui n'a aucun succès, mais qui orchestre de façon significative des thèmes proches de Rousseau, de Saint-Simon et de Lamennais, qui sont dans l'air du temps : les âges théocratique et tyrannique sont révolus, l'âge monarchique s'achève pour faire place à une époque de liberté que devrait suivre une époque de charité ; et Lamartine de conclure à la venue souhaitable au pouvoir d'un homme politique d'un type nouveau, « Bonaparte de la parole, ayant l'instinct de la vie sociale, [...] Christophe Colomb de la liberté capable d'entrevoir l'autre monde politique, de nous convaincre de son existence, et de nous y conduire par la persuasion de son éloquence et la domination de son génie ». Que l'autoportrait à peine voilé prête à sourire, c'est sûr, mais on aurait tort d'y négliger l'intuition d'un pouvoir que Weber qualifiera de charismatique, pour l'exercice duquel un poète visionnaire n'est pas théoriquement le plus mal placé, et dont Lamartine s'efforcera d'utiliser les ressources. Déçu dans l'immédiat par l'insuccès de ce manifeste, Lamartine part pour l'Orient à la fin de 1831 ; c'est là qu'il apprend son succès à une élection complémentaire en 1833. Entrant à la Chambre des députés, il entend siéger au « Plafond » et fonder un parti social « pour

empêcher la richesse d'être oppressive et la misère d'être envieuse et révolutionnaire ». En fait, c'est comme un indépendant qu'apparaît Lamartine dans son ascension parlementaire, jusqu'au début des années 1840, moment de sa rupture avec la monarchie de Juillet et de son entrée dans l'opposition. À l'écart des milieux d'affaire, en marge des milieux libéraux, résolument pacifiste et hostile à la tentation des aventures extérieures, il reste en dehors des enthousiasmes que suscitent les progrès de la légende napoléonienne ; progressivement il acquiert l'aisance et la maîtrise oratoire ainsi qu'un sens de la formule à l'emporte-pièce, mais il ne parvient pas en 1841 à devenir président de la Chambre des députés et cet échec montre son isolement dans l'univers confiné d'une assemblée élue au suffrage censitaire. Entré dans l'opposition, il fréquente moins la Chambre et se consacre à partir de 1843 à composer l'*Histoire des Girondins* qui paraît en 1847 et connaît un très grand succès. Pamphlet, autant sinon plus que livre d'histoire, et précisément parce qu'il critique vigoureusement la Révolution, y compris lorsque les Girondins sont au pouvoir, l'ouvrage contribue à réconcilier l'opinion libérale avec l'idée républicaine en reléguant les excès révolutionnaires dans une phase révolue de l'évolution historique. Dans le pays, l'audience de Lamartine devient alors beaucoup plus grande qu'au Parlement, symbolisant en quelque sorte le décalage qui sépare le « pays réel » du « pays légal ».

En février 1848, Lamartine contribue à la proclamation de la République par son discours éloquent contre la régence. Un second discours, contre le drapeau rouge, a un prodigieux retentissement. Ministre des Affaires étrangères, il fait prévaloir une politique de prudence attentiste, brandissant la République comme un flambeau ; président du gouvernement, il se dépense en discours multiples et agit extrêmement peu. Si son élection à la Constituante est triomphale, il reste, en dehors des partis qui se constituent ou se reconstituent, un homme isolé dont les journées de juin 1848 détruisent et l'autorité et le crédit. Seul à conserver des illusions sur sa popularité, il échoue à l'élection présidentielle de décembre 1848. Sa carrière politique est alors pratiquement terminée ; il a beaucoup de difficultés à se faire élire à l'Assemblée législative où son autorité est quasi inexistante. Avec le second Empire s'ouvre pour Lamartine une vieillesse dominée par les difficultés d'argent, difficultés telles qu'après plusieurs refus le poète finit par accepter la pension que lui propose un pouvoir en quête de ralliements mais qu'il méprise. Échec qui force jusqu'à la caricature les traits du poète visionnaire empêtré dans la politique, promenant non sans générosité le rêve d'un pouvoir exercé par l'éloquence et grâce à elle, et d'un romantisme voué à la faillite séculière, Lamartine, symbole tout à la fois de l'union et du divorce de la poésie et de la politique.

DE LA DEUXIÈME À LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE : HUGO

Lamartine n'est pas un créateur de personnages. Hugo, lui, a su en créer et, singulièrement à travers ses engagements politiques, il a su sculpter son propre personnage. Création d'autant plus remarquable qu'elle s'est réalisée dans le souci d'une correspondance avec un esprit public changeant. En assignant au poète la

mission de chanter des sentiments, d'exalter des convictions ferventes et d'être le porte-parole du milieu et du moment, Hugo a choisi d'écrire une œuvre qui, entre autres vertus, épouse les interrogations et les circonvolutions du siècle. De plus, Hugo est assez naturellement un combattant, qui mène sa carrière proprement littéraire par une succession de batailles, de défis à relever et d'affrontements avoués ou non. Dès l'enfance il perçoit la vie publique en termes de conflit ; la mésentente conjugale de ses parents va de pair avec des dissensions politiques : épouse d'un général d'Empire, la mère de Hugo, Sophie Trébuchet, se qualifie de « Vendéenne » ; elle éprouve une grande passion pour le colonel Lahorie, conspirateur anti-bonapartiste qui est exécuté en 1812. Les premiers et précoces succès littéraires de Victor Hugo sont ceux d'un poète monarchiste : après avoir obtenu, dès 1817, à l'âge de quinze ans, une récompense de l'Académie française pour un poème sur le thème du bonheur que procure l'étude, Hugo obtient, l'année suivante, le « Lys d'or » de l'Académie toulousaine des Jeux floraux pour une « Ode sur les vierges de Verdun » (guillotinées sous la Terreur) et pour un poème célébrant le rétablissement de la statue d'Henri IV. En 1820, pour une « Ode sur la mort du duc de Berry », il reçoit une récompense du roi et en septembre 1822 il obtient une première pension sur la cassette royale ; en avril 1825, à 23 ans, Hugo est nommé chevalier de la Légion d'honneur ; la même année, comme Lamartine, il compose une fort officielle « Ode sur le sacre de Charles X », et il fonde *La Muse française*, journal littéraire, politiquement d'un royalisme orthodoxe mais modéré. Car, dans le même temps, s'affirme dans ses poésies une admiration grandissante pour la personne et pour l'œuvre de Napoléon. En 1827 l'ode « À la colonne de la place Vendôme » résonne comme un appel patriotique : à la jeune génération, celle des « aiglons bannis des cieux », de sauvegarder les vestiges de l'Empire et de perpétuer la gloire de Napoléon. Patriotisme et bonapartisme viennent équilibrer l'aspiration à la liberté par laquelle Hugo définit volontiers le romantisme ; au demeurant, la préface nouvelle qu'il écrit en 1828 pour la réédition des *Odes et Ballades* conclut de façon significative : « Espérons qu'un jour le dix-neuvième siècle, politique et littéraire, pourra être résumé d'un mot : la liberté dans l'ordre, la liberté dans l'art. » Si Hugo s'élève dès 1829 contre la peine de mort, si, rétrospectivement, il insiste, dans *Les Misérables*, sur la place de la répression policière, il s'accommode fort aisément de la monarchie de Juillet et se sent à l'aise dans la politique du « juste milieu », pour réserver ses audaces à la discussion des questions littéraires. Son adhésion au nouveau régime s'exprime dans le poème « Dicté après juillet 1830 » recueilli dans les *Chants du crépuscule* ; dans le « Journal d'un révolutionnaire de 1830 » inclus dans *Littérature et Philosophie mêlées* il affirme : « [...] il nous faut la chose république et le mot monarchie. » Familier du duc d'Orléans puis de son père Louis-Philippe, Hugo court après les honneurs ; élu à sa cinquième tentative à l'Académie, il proclame dans son discours de réception la vocation des penseurs à formuler des synthèses, là où les partis ne proposent que des vues partielles ; dans sa réponse, le ministre Salvandy écarte cette offre de service en suggérant que poésie et politique doivent demeurer distinctes. En avril 1845 Hugo est nommé Pair de France ; recueilli, comme les trois autres, dans *Actes et paroles*, son premier discours porte sur la Pologne ; Hugo soutient le gouvernement en

plaidant pour une intervention seulement « morale » de la France. Il consacre son deuxième discours à la « consolidation et défense du littoral » en dissertant sur les divers courants de la Manche et en vantant l'utilité du brise-lames. Son troisième discours, en faveur du retour en France de la famille Bonaparte, lui donne l'occasion d'exalter l'œuvre de Napoléon. Enfin, en janvier 1848 il intervient pour saluer l'avènement d'un pape libéral, Pie IX. Quelques semaines plus tard c'est la Révolution. Hugo défend l'idée d'une régence de la duchesse d'Orléans, position que Lamartine combat victorieusement. Et lorsque la République est proclamée, à l'Hôtel de Ville, Hugo concède qu'il s'agit là du « gouvernement rationnel », mais il en juge l'avènement encore prématuré. Nommé maire de son arrondissement, il demeure réservé à l'égard du nouveau régime. Après avoir obtenu plusieurs dizaines de milliers de voix sans s'être porté candidat lors des élections d'avril 1848, Hugo est élu en mai dans une élection complémentaire ; sa profession de foi distingue alors la mauvaise République, assimilée à la Terreur, de la bonne « qui a pour nom Civilisation ». Le 20 juin il prononce un violent réquisitoire contre les Ateliers Nationaux, mais il se rend sur les barricades pour tenter d'empêcher les effusions de sang. À partir du mois d'août il fait paraître *L'Événement* qu'il rédige avec l'aide de sa famille et de ses proches. Votant à l'Assemblée avec les conservateurs, Hugo fait campagne pour Louis Bonaparte lors de l'élection présidentielle. Mais il n'entre point au gouvernement. C'est durant l'année 1849 que s'amorce la grande métamorphose qui va faire du poète un opposant : en juillet son discours réclamant des lois contre la misère ne suscite que sarcasmes et huées ; quelques semaines plus tard Hugo parle contre l'expédition Oudinot chargée de rétablir l'autorité du pape à Rome ; il se démarque alors vigoureusement du pouvoir et, se retrouvant seul à l'Assemblée, s'engage dans une sorte d'exil avant la lettre. Solitude d'opposant pour laquelle le choix d'une attitude commande le choix d'une politique : les grands discours des années suivantes, contre la loi Falloux et contre les restrictions apportées à l'exercice du suffrage universel et de la liberté de la presse, en découlent directement. En juillet 1851, le discours contre la révision de la Constitution s'en prend déjà à « Napoléon le Petit ». Lors du coup d'État, Hugo parcourt les rues de Paris en essayant de susciter une résistance populaire ; il n'est point inquiété et quitte Paris le 11 décembre pour gagner Bruxelles avec un faux passeport.

L'exil véritable commence. À Jersey puis à Guernesey, Hugo sculpte sa statue de proscrit. Sa colère féconde le renouveau poétique de *Châtiments* et le conduit à insérer quelques poèmes à idées dans l'autobiographie spirituelle et affective des *Contemplations*. La lutte de l'ombre et de la lumière illustre le prophétisme de Hugo ; on la retrouve aussi dans *Les Misérables* où elle recoupe une opposition symbolique des profondeurs et de l'altitude particulièrement sensible dans la topographie du Paris insurgé des dernières parties de l'œuvre, et que l'on peut déceler dans les grandes œuvres de l'exil : à la Chambre des lords, Gwynplaine, « l'homme qui rit », apparaît comme venant « du gouffre ». Avec *La Légende des siècles*, Hugo donne à la littérature française moderne une contribution capitale à la renaissance du genre épique dans laquelle le recours aux mêmes symboles fait vivre une véritable poésie politique inscrite dans les suggestions d'une ample philosophie de l'histoire. Ce symbolisme contribue au moins autant que les professions de foi explicites à faire

de Hugo le poète de la République et du progrès en marche. Son combat pour la liberté dans l'art rencontre son combat pour la liberté politique. Les paroles sont pleinement des actes. L'exil fournit les moyens d'une synthèse quasi naturelle des finalités esthétiques et des objectifs civiques de la poésie hugolienne.

Vedette du Congrès de la Paix tenu à Lausanne en 1869, Hugo rentre à Paris dès le 5 septembre 1870, mais le gouvernement provisoire est déjà formé et les appels qu'il lance aux Allemands restent vains ; après l'armistice il est facilement élu député de la Seine à l'Assemblée nationale où il parle en faveur des représentants d'Alsace-Lorraine et annonce la revanche ; il défend aussi l'élection contestée de Garibaldi ; interrompu, il donne sa démission dès mars. Les premiers jours du mouvement exceptés, il ne séjourne pas à Paris durant la Commune ; s'il condamne le mouvement, il exprime sa compassion pour les victimes de la répression versaillaise et ouvre aux proscrits sa maison de Bruxelles, ce qui lui vaut des manifestations d'hostilité lors de son retour à Paris en octobre 1871. En janvier 1872, candidat à une élection partielle, il est largement battu. Désigné en 1876 pour siéger au Sénat, il prononce l'année suivante un discours contre la dissolution en fait assez modéré et, s'il fait figure de patriarche du parti républicain, retrouve les attitudes de « juste milieu » de sa maturité romantique. Terminé en 1874, son dernier grand roman, *Quatre-vingt-treize*, illustre cette modération républicaine qui n'est pas modérément républicaine : du fanatisme de Cimourdain se distingue avec force l'humanité de Gauvain, et à la République de l'absolu s'oppose la République de l'idéal. Fidélité aux principes et humanisme régulateur composent un équilibre dans lequel la nouvelle incarnation de la République assume de façon rassurante l'héritage révolutionnaire dont la condamnation de la Commune a exorcisé les menaces d'excès. Hugo incarne ce nouvel équilibre et, en lui, c'est à une figure tutélaire du régime républicain qu'en 1885 le peuple de Paris rend hommage par des funérailles d'apothéose qui valent canonisation laïque. Un régime qui s'identifie à des valeurs, celles-là même qu'Hugo chante et rend populaires, l'humanité, la pitié pour les misérables et pour les proscrits, qu'il s'agit de réhabiliter, le progrès moral et le développement de la conscience, la liberté et la paix. Leur illustration ne va pas sans chauvinisme parfois, car Hugo proclame la mission civilisatrice de la France et sa vocation à incarner et à faire rayonner ces valeurs ; à leur contenu propre s'ajoute ainsi un messianisme qui donne au sentiment national un souffle qui prolonge l'idée révolutionnaire de la « grande nation ». Patriotisme d'expansion lyrique d'un poète qui se plaît à chanter la puissance et la gloire et dont les accents rejoignent dans la constitution d'un légendaire républicain l'histoire nationale qu'édifie Michelet.

ITINÉRAIRE DE MICHELET

La convergence des apports ne résulte pas d'itinéraires semblables. Si Hugo et Michelet parviennent à défendre des images voisines de l'idéal national, c'est au terme de cheminements bien différents. Michelet a certes lui aussi évolué, même si sa vie et sa carrière se ressentent continûment d'une enfance déterminante mar-

quée par la ruine de son père et par une pauvreté orgueilleusement assumée. De l'épopée impériale Michelet ne conserve que des souvenirs empreints de tristesse. Il lit les auteurs classiques, surtout latins, avec ivresse. Au retour des Bourbons, il effectue des études supérieures qui le conduisent à enseigner l'histoire au Collège Sainte-Barbe en 1822 et, à partir de 1827, à l'École Normale Supérieure, où il professe aussi des cours de philosophie. Ses sympathies vont, prudemment, vers les libéraux. Victor Cousin lui fait lire Vico. Lecture décisive : le philosophe napolitain lui inculque l'idée que les évidences sont affectives et non pas seulement rationnelles ; il y joint une conception poétique de l'univers et une vision symboliste de l'histoire : choses et faits sont des signes à déchiffrer, qu'il appartient à l'historien, frère en cela du poète, de déchiffrer ; quant à l'histoire des peuples, à l'instar d'un organisme vivant, elle se développe toujours en trois âges, celui des dieux, celui des héros, celui des hommes. En 1828 un voyage en Allemagne parfait cette formation par une meilleure connaissance des grands mythologues d'outre-Rhin, Creuzer et Görres. La même année, il est nommé précepteur de la fille de la duchesse de Berry ; ce n'est pas là l'emploi d'un opposant. Et si Michelet accueille chaleureusement la Révolution de 1830, il n'y joue aucun rôle. Délaissant l'*Histoire romaine* qu'il est prêt d'achever, il écrit d'un trait son premier livre vraiment original et personnel, l'*Introduction à l'Histoire universelle*, dans laquelle il affirme l'unité de l'histoire du genre humain, évoque les victoires de la liberté humaine sur la fatalité de la nature et célèbre la spontanéité des « Trois Glorieuses », « premier modèle d'une révolution sans héros, sans noms propres ». Réagissant contre le déterminisme ethnique d'Augustin Thierry et récusant le matérialisme saint-simonien, l'ouvrage affirme la vocation de la France à incarner la liberté et ébauche son identification à une personne, thèses que Michelet ne cessera de développer. Sous la monarchie de Juillet, Michelet devient précepteur d'une fille de Louis-Philippe ; grâce à Guizot, il est nommé chef de la section historique aux Archives du Royaume et, en 1838, professeur d'Histoire et de Morale au Collège de France ; il y renforce son amitié avec Edgar Quinet et approfondit l'histoire du Moyen Âge qui forme la substance de l'*Histoire de France* qu'il fait paraître depuis 1833 et dont le second volume s'ouvre par le « Tableau de la France », géographie politique et affective appelée à nourrir le sentiment national et le patriotisme français.

Autour des années 1840 Michelet connaît une crise intime et profonde qui fixe les traits d'une sensibilité déjà vive et qui précipite, en quelque sorte au sens chimique du terme, l'expression de ses convictions fondamentales : la mort de sa femme Pauline, puis celle de Mme Dumesnil, mère d'un de ses élèves, Alfred Dumesnil, qui deviendra son gendre, l'affectent profondément et exacerbent sa conviction que l'histoire doit être lutte contre la mort et instrument de résurrection. Dans le même temps, alors que l'Église engage des campagnes contre l'Université et contre le contrôle de l'État sur l'enseignement, Michelet est conduit dès 1841, dans son cours sur la Renaissance, à prendre vigoureusement position contre l'intolérance. En 1843, abordant les questions d'éducation, il traite de la fondation des Jésuites dans des leçons retentissantes, parallèles à celles de Quinet et qui marquent une étape de l'histoire de l'anticléricalisme. Michelet abandonne alors ses fonctions de précepteur mais sans rompre avec le régime. Début 1845 il publie un nouvel

ouvrage, *Le Prêtre, la famille et la femme*, qui porte surtout sur la confession et sur la direction de conscience, mais dont la dernière partie trace un tableau de la famille idéale dont la mère doit être le centre. En 1846, publié à l'issue d'une rédaction rapide, voire fébrile, mais médité depuis longtemps, *Le Peuple* exprime la quintessence du message de Michelet. Singulièrement valorisé, le terme même de peuple désigne parfois les basses classes de la société, dont Michelet évoque de façon bouleversante les misères et jusqu'aux déchéances physiques ; mais il signifie le plus souvent l'ensemble de la nation, envisagée comme un tout, par-delà les différences de condition économique et de statut social ; car c'est à travers l'hymne au peuple que constitue l'ensemble de son œuvre qu'apparaît le mieux la place prépondérante de l'idée d'unité dans la pensée de Michelet. Et cette unité est d'ordre affectif : chaque catégorie sociale connaît ses difficultés propres, mais, cloisonnée dans son égoïsme, elle ignore les autres ; les améliorations matérielles ne suffisent point ; la masse a besoin qu'on l'aime : « [...] il faut des deux côtés que le cœur s'élargisse » pour que la connaissance mutuelle fasse diminuer les tensions entre riches et pauvres ; l'école et la famille doivent s'y attacher. Avant que ne soit systématisée l'idée de lutte des classes, Michelet en fournit comme l'antidote avec les thèmes de la fraternité et de l'amitié qu'il va offrir à l'esprit de 1848 et léguer à la sensibilité républicaine. Il leur fournit aussi une image rajeunie de la Révolution. Avant même d'avoir terminé, et il s'en faut de beaucoup, son *Histoire de France*, il écrit les deux premiers volumes de l'*Histoire de la Révolution* qu'il publie, lui aussi, en 1847 ; mais, à la différence de Lamartine et de Louis Blanc, il accorde aux individus une place limitée ; le héros de la Révolution, à ses yeux, c'est le Peuple qui doit affronter des forces obscures et dont les progrès cheminent par des voies confuses, où tout n'est point rationnel ni justifiable. Dans la Révolution française Michelet choisit : il se livre à de violentes charges contre le jacobinisme et contre la Terreur qu'il refuse de tenir pour une nécessité inéluctable, comme ont eu tendance à le faire Thiers, Lamartine et Mignet, il n'apprécie ni Mirabeau ni Robespierre, mais il exalte le rôle de Danton dont il célèbre la chaleur humaine et le patriotisme et privilégie, comme dates, le 14 juillet, jour de la liberté, avec la prise de la Bastille, et symbole de la fraternité, avec la fête de la Fédération. Car pour Michelet la Révolution ne désigne pas seulement les événements survenus entre 1789 et 1799 ; elle implique tout un système de valeurs : avènement de la libre-pensée, de la démocratie, de la justice et du droit, elle s'oppose à la religion de la grâce qui a dominé le Moyen Âge et au gouvernement de la grâce qui a inspiré l'Ancien Régime ; il arrive même à Michelet de remplacer le terme de « révolution » par celui de « fondation », tant il voit dans la Révolution française à la fois le début et la fin de l'histoire, le XIXe siècle, dont il aura du mal à ordonner le récit, lui apparaissant dénué de finalité propre et autre que celle de tirer les conséquences du choc révolutionnaire. Là aussi Michelet établit les bases d'une philosophie républicaine de l'histoire qui sous-tendra les convictions de bien des fondateurs de la IIIe République. À cet égard *Le Peuple* et l'*Histoire de la Révolution* forment un tout que lient, d'une certaine façon, les leçons sur la « nationalité » professées au Collège de France en 1846 en introduction aux recherches d'histoire révolutionnaire. La France offre, à ses yeux, le modèle d'une nation non seulement constituée par l'histoire, mais surtout corres-

pondant à une vocation, celle d'apporter au monde la liberté. France et Révolution tendent, de la sorte, à devenir des termes synonymes dans la langue et dans l'esprit de Michelet, car c'est durant la Révolution française que s'est épanouie une unité constitutive de l'idée même de patrie. L'expression de cette synthèse découle-t-elle de la crise sentimentale et des attaques dont Michelet a été l'objet ? En tout cas elle la suit directement, en même temps qu'elle procède du sentiment que les offensives du clergé représentent une menace pour la paix civile.

Une telle synthèse constitue un apport plus substantiel que le rôle que Michelet a tenté de jouer en 1848 : en janvier le gouvernement de Guizot suspend son cours sur la rénovation sociale ; après la Révolution de février Michelet siège, une semaine seulement, à la Commission des Hautes Études et reprend, dès mars, son enseignement au Collège de France ; il n'est pas candidat aux élections, mais envoie son gendre se faire battre, de peu, dans les Ardennes ; les journées de juin le désespèrent. Il se remet alors au travail et complète son *Histoire de la Révolution.* Refusant de prêter serment à Napoléon III, Michelet est privé de sa chaire et destitué de son poste aux Archives, sans retraite ni pension. Un nouveau mariage lui donne alors le soutien moral et l'énergie nécessaires à l'achèvement de ses travaux historiques et à l'élaboration de grands poèmes de la Nature, poèmes en prose lyrique débordant de pitié pour tous les êtres faibles et souffrants, livres parfois étranges, mais dont l'inspiration fondée sur une sympathie universelle, souvent proche du panthéisme hugolien, prolonge l'idée d'unité qui sous-tend l'œuvre historique. La fin du second Empire n'est point heureuse pour Michelet car la guerre de 1870 et la Commune l'affectent douloureusement ; frappé temporairement de paralysie, il meurt en 1874, sans qu'ait été véritablement mitigé ce sort de proscrit, fût-ce de l'intérieur, qui fait pendant à l'exil de Hugo et qui contribuera à la gloire posthume de l'historien. C'est à partir des années 1880 seulement que Michelet va être pleinement célébré comme inspirateur du nouveau régime et comme interprète privilégié d'un nationalisme messianique appelé à d'innombrables variantes et à des suites profondes.

ABSTENTIONS

Qui sait si l'opposition au second Empire, dont Hugo et Michelet apparaissent comme les symboles les plus spectaculaires, n'aura pas été la véritable pierre de touche du romantisme politique en France ? En contraste avec leur sécession, Vigny, Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert et Mérimée incarnent alors un refus de la politique. Ce comportement vaut souvent adhésion implicite au régime et consentement au pouvoir fort. Il marque fréquemment un éloignement de la sensibilité romantique. Cette attitude n'est pas affaire de génération, même si les désillusions dont elle se nourrit supposent la perception de l'écoulement du temps ainsi qu'une sorte de recul face à l'histoire : si Flaubert est un cadet, Hugo, Sainte-Beuve et Mérimée sont contemporains et Gautier, plus jeune, au premier rang des batailles romantiques en 1830, ne tarde pas à récuser toute forme d'art engagé ; les vigoureuses distinctions du beau et de l'utile qu'il assène au bourgeois qui s'aventure à lire la préface

de *Mademoiselle de Maupin* préludent au retrait qui caractérise la théorie de l'Art pour l'Art et qui lui fait écrire dans la préface d'*Émaux et Camées* :

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait *Émaux et Camées.*

À cette affectation n'a pas répondu de véritable indifférence à l'événement lors de la Révolution de 1848 ; Gautier partage alors les espoirs de beaucoup de ses contemporains, mais son détachement se manifeste rapidement et se traduit notamment par un éloignement physique, celui des grands voyages qu'il entreprend au milieu du siècle ; et, en fin de compte, c'est à un ralliement en bonne et due forme au nouveau pouvoir impérial que cette attitude le conduit : Gautier devient bibliothécaire de la princesse Mathilde et compose des vers de circonstance pour la naissance du Prince impérial. Le patriotisme dicte une seule, mais significative exception à ce refus de porter intérêt à la politique : en 1870, séjournant à Genève, Gautier revient spontanément s'enfermer à Paris menacé puis assiégé par les troupes prussiennes pour subir les rigueurs qu'il décrit dans ses *Tableaux de siège.* Malade, il ne tarde pas à s'éteindre, en croyant douloureusement voir disparaître une vie parisienne qu'il avait particulièrement goûtée.

Sur ce plan au moins, le cas de Mérimée n'est pas sans analogie avec celui de Gautier. D'une jeunesse qui côtoie le romantisme surnagent des œuvres qui valent d'abord comme exercices de style, qu'il s'agisse de la couleur locale des noirs poèmes de *La Guzla* ou des saynètes historiques du *Théâtre de Clara Gazul,* voire des pièces qui s'ajoutent à ce recueil en 1830, *Le Carrosse du Saint-Sacrement* et *L'Occasion,* d'où se dégage un fort parfum d'anticléricalisme. La *Chronique du règne de Charles IX* ridiculise les prêtres et dénonce les brutalités sanguinaires des catholiques en leur opposant la tolérance des protestants, et l'on peut retrouver de l'anticléricalisme dans certaines nouvelles telle *L'Abbé Aubain.* Cet anticléricalisme apparente Mérimée aux libéraux plus qu'aux romantiques, dont il se rapprocherait plutôt par le cosmopolitisme, si ce n'est que sa curiosité pour l'étranger est beaucoup plus profonde encore que celle de ses contemporains. Son enthousiasme pour l'Espagne, dont il pratique la langue, correspond à celui de Stendhal pour l'Italie ; il contribue à réintroduire l'anglomanie et, l'un des premiers en France, il s'intéresse à la langue et à la littérature russes, traduit Pouchkine et Gogol. Ouverture d'esprit qui va de pair avec une brillante carrière de haut fonctionnaire : inspecteur général des Monuments historiques et Antiquités nationales de 1834 à 1853, Mérimée est le véritable créateur de la politique de conservation du patrimoine. À ce titre il est homme d'action et non pas seulement homme d'ordre, et le souci de l'œuvre à accomplir sous-tend une adhésion à l'autorité que traduit très vite son admiration pour Talleyrand et Napoléon. En 1848 Mérimée reprend son uniforme de garde national lors des journées de juin. Si, contrairement à ce dont Hugo le soupçonne et l'accuse, il ne fait pas partie des organisateurs du coup d'État du 2 décembre, il se rallie d'autant plus aisément au second Empire que son amitié pour la famille d'Eugénie lui vaut une nomination de sénateur en 1853 ; il n'y intervient guère

que sur les questions, qu'il connaît bien, d'administration des Beaux-Arts. À partir du mariage de Napoléon III, il joue un rôle non négligeable à la cour impériale, bien que sa correspondance le présente comme un organisateur de fêtes et de divertissements bien plus que comme un conseiller politique. Mais il ne célèbre point le régime impérial en tant que tel et garde un certain recul critique sur son emploi de courtisan, de « bouffon de sa Majesté ». Lorsque survient la guerre de 1870, Mérimée, malade, prévoit la défaite mais tient à revenir à Paris au début de l'été pour assister à toutes les séances du Sénat et aider, s'il le peut, l'impératrice son amie, dont le départ en exil le désespère ; il rentre alors à Cannes pour y mourir de chagrin. C'est dire combien grande est la part de l'attachement personnel pour l'impératrice dans une adhésion comme hédoniste au régime qui garde l'homme de culture des deux périls antagonistes mais complémentaires que représentent le cléricalisme et la subversion sociale. Le bonapartisme proprement dit n'entre pas vraiment en ligne de compte dans ce consentement à un pouvoir fort que l'écrivain souhaiterait tenir pour un avatar du despotisme éclairé.

Le cas de Flaubert présente avec celui de Mérimée de notables différences de génération et de proximité d'avec le pouvoir impérial. L'opposition de leurs personnalités est évidente : le romantisme distancié de Mérimée, gentleman glabre et réservé, est très différent du romantisme refoulé de Flaubert, Gaulois moustachu et truculent. Mais, avec des caractères contrastés et selon des modalités différentes, tous deux illustrent un assez comparable mépris de la politique. Mérimée cantonne ce mépris dans une attitude qui ne transparaît qu'indirectement dans ses créations littéraires, tandis que Flaubert le fait affleurer dans les charges que ses grands romans dirigent contre la bêtise bourgeoise. *Madame Bovary* tourne épisodiquement la politique en ridicule au travers de la scène du comice agricole et de l'éloquence ampoulée du conseiller de préfecture ainsi que des professions de foi de Homais. *L'Éducation sentimentale*, qui est aussi une éducation politique, abonde, on le sait, en « choses vues » de la Révolution de 1848, mais n'épargne aucun des camps en présence : la mesquinerie et la sottise des partisans de la Révolution n'ont d'égales que celles des tenants de l'ordre et Sénécal, le plus intransigeant des républicains, accomplit son destin en devenant policier et meurtrier de son ancien camarade Dussardier. Quant au héros du roman, Frédéric, il se borne à côtoyer l'événement, sans y participer vraiment. Vues de la province, les mêmes journées historiques ne laissent finalement à Bouvard et à Pécuchet qu'amertume et résignation : « La politique, une belle saleté ! » est, en ce domaine, leur dernier mot. Rien d'étonnant à ce que les clichés qu'elle inspire figurent en bonne place dans le *Dictionnaire des idées reçues*. Ce dégoût de la politique vaut procès de l'engagement et congé donné aux illusions du siècle. Mais Flaubert est-il toujours loin de penser pour son propre compte ce qu'il dénonce à travers ses personnages ? Il lui arrive, dans ses lettres, de parler un langage qui n'est pas très différent de celui qu'il prête à Homais, notamment lorsqu'il reproche à Napoléon III de ne pas suffisamment contenir le pouvoir des « curés ». C'est là son seul vrai grief contre un régime dont il s'accommode sans enthousiasme, certes, mais qu'il préfère aux opposants, et dont il lui arrive de louer le pragmatisme. En 1870 Flaubert ne se départit point de cette attitude, à ceci près que la défaite le fait sincèrement souffrir et lui arrache les

expressions sans équivoque du patriotisme le plus vif, à l'opposé de certains de ses propos de jeunesse. Dans la Commune il condamne autant la diversion nuisible – qui ferait passer au second plan les blessures de la défaite – que la subversion sociale ; dans une lettre célèbre à Feydeau, dont Sartre se contente de citer le début seulement dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, il écrit le 29 juin 1871 : « Je n'ai aucune haine contre les Communeux, pour la raison que je ne hais pas les chiens enragés, mais ce qui me reste sur le cœur, c'est l'invasion des docteurs ès lettres, cassant des glaces à coups de pistolet, et volant des pendules. » Il n'est pas plus tendre pour le parti de l'ordre dont il redoute plus que jamais la bêtise, et ses positions, alors proches de celles de Renan, favoriseraient plutôt l'installation d'une aristocratie des compétences, mais il ne se fait guère d'illusions sur les chances de voir s'établir un tel régime. Dès lors le mépris de la politique va de pair avec la hantise de la décadence. La dérision de l'engagement traduit un fondamental désenchantement.

APRÈS SEDAN

Ce sentiment est partagé par la plupart des contemporains, mais d'un même sentiment procèdent des attitudes différentes. L'année 1870, qui ne passe pas pour un tournant littéraire, n'est pas une date mineure dans l'évolution des rapports entre l'écrivain et la politique ; le choc de la guerre, suivie de la guerre civile, révèle en effet un patriotisme qui s'exprime de façon indépendante des positions prises aussi bien sur le régime impérial que sur la république en gestation. Très vite centrée autour de la question de la légitimité d'un éventuel rattachement, pour des raisons historiques et linguistiques, et fût-ce contre la volonté de ses habitants, de l'Alsace et de la Lorraine à l'Allemagne en cours d'unification, l'expression de ce patriotisme perpétue l'héritage révolutionnaire d'une appartenance nationale par libre adhésion, en opposition avec la conception allemande, issue de Herder et de Fichte, d'une nation dotée d'une personnalité propre et fondée sur des bases ethniques. Ce patriotisme dicte à plus d'un obligations et devoirs d'intervention.

Ainsi, à la douleur de la défaite et à la hantise de la décadence, Taine et Renan répondent non par le mépris de la politique, mais par l'intervention active et par la sollicitude du praticien au chevet du malade. Cette figure du médecin, attentif à établir les éléments d'un diagnostic clinique et à entreprendre des recherches étiologiques avant de suggérer les éléments d'une thérapeutique, tend tout naturellement à scruter le passé du malade dans une posture d'analyste, à l'opposé de celle du prophète romantique dont les regards sont délibérément tournés vers l'avenir avec l'attitude du voyant. Les réponses des historiens à cet appel dramatique des circonstances sont parallèles, même si leurs conséquences sur les carrières de leurs auteurs diffèrent. À l'occasion de la guerre, Taine et Renan s'arrachent à leurs tâches érudites pour faire œuvre civique et, dans un premier temps, répondre à ce qu'il faut bien appeler une commande gouvernementale. Renan, que la politique active avait tenté mais qu'un échec aux élections de 1869 avait échaudé, et qui venait de retrouver sa chaire au Collège de France, interrompt ses recherches sur l'*Histoire des origines du christianisme* ; il tient d'abord un conflit franco-allemand pour

un recul de la civilisation ; il tente d'entrer en rapport avec le fils du roi de Prusse et échange avec ses collègues allemands des correspondances publiques au travers desquelles apparaît l'idée d'un éclairage utile, et même nécessaire, du débat politique par les savants. De telles interventions annoncent, et cela vingt ans avant l'Affaire Dreyfus, à la fois le nouvel emploi du terme d'« intellectuels » et la légitimité de leur intervention. David Strauss, auteur, lui aussi, et avant même Renan, d'une fort critique *Vie de Jésus*, lui adresse dans la *Gazette d'Augsbourg* du 18 août 1870 une lettre ouverte reprochant le déclenchement de la guerre à une France en déclin, mais belliqueuse et jalouse des progrès de ses voisins d'outre-Rhin. Rappelant sa dette intellectuelle à l'égard de l'Allemagne, dont il a salué l'unité nationale après Sadowa, écartant tout chauvinisme, Renan montre que la responsabilité de la guerre n'incombe point à la seule France, dont il relève les tendances pacifiques et dont l'unité doit être préservée de toute mutilation ; il dit sa foi dans les vertus pacificatrices d'une « sorte de congrès des États-Unis d'Europe » escomptant du développement de la démocratie les bases d'une entente entre les peuples. Cette tonalité optimiste diffère de l'orientation d'ensemble de *La Réforme intellectuelle et morale*, qu'il est pourtant en train d'élaborer et qu'il fait paraître dès 1871 pour compléter cette lettre, que suit d'ailleurs, quelques mois plus tard, une seconde lettre à Strauss, beaucoup plus acide et vindicative, congédiant l'espoir d'une libre confrontation intellectuelle entre deux savants sereins malgré l'antagonisme de leurs patries respectives, et qui oppose bien davantage à l'insupportable lourdeur germanique la grâce pétillante de l'esprit français. Sans doute la Commune explique-t-elle pour une part la méfiance à l'égard de la démocratie qui prévaut dans les positions défendues par Renan et qui sous-tend ses explications de l'échec de la France. Mais la réflexion sur le caractère français est commune au texte purement circonstanciel de 1870 et aux méditations plus élaborées de l'année suivante, et au volontarisme national, qu'il partage avec Hugo et Michelet, Renan va donner la caution de son autorité historique et philologique en même temps qu'une expression claire et accessible, tant dans *La Réforme intellectuelle et morale de la France* que dans la retentissante conférence « Qu'est-ce qu'une Nation ? » qu'il prononce à la Sorbonne en 1882 et qui, en l'absence de véritable constitution de la IIIe République, représente, avec *Le Peuple* de Michelet, une sorte de charte du patriotisme républicain.

C'est tout aussi activement que Taine est conduit à intervenir dans les affaires de la Cité. Visitant l'Allemagne en juillet 1870 pour collecter les matériaux d'une recherche qui ferait pendant à son *Histoire de la littérature anglaise*, il rentre en France au moment où la guerre commence ; séjournant à Tours en même temps que la délégation du gouvernement provisoire, il prête sa plume à des tâches de propagande, telle la rédaction d'une proclamation aux soldats prussiens, qui aurait été traduite en allemand, et dont on n'a pu retrouver le texte. Il compose aussi des articles de fond, « L'opinion en Allemagne et les conditions de la paix » et « L'intervention des neutres », articles qu'il écrit sans doute à partir de canevas prescrits par les autorités. La reprise de ces textes dans ses recueils d'essais témoigne de son adhésion en profondeur à des positions inspirées par le gouvernement provisoire, mais qui correspondent à son aspiration à plaider pour un règlement du conflit

évitant l'exacerbation des passions nationales et maintenant la France dans le concert des nations. Les lettres qu'il écrit alors à ses proches témoignent à la fois d'une modération à l'égard de l'Allemagne et d'une profonde inquiétude sur l'avenir de la France : «Je ne savais pas qu'on tenait tant à sa patrie», écrit-il à sa mère en décembre. Ce patriotisme, que la Commune attise encore davantage, le conduit à donner la priorité aux actions civiques et aux études historiques et à faire passer au second plan ses recherches littéraires et esthétiques ; il publie une brochure, *Du suffrage universel et de la manière de voter*, et donne au *Journal des débats* plusieurs articles sur les responsabilités des élites et des notables ; il parraine et appuie activement les initiatives de son disciple Émile Boutmy qui conduisent à la création de l'École libre des Sciences politiques. Et surtout il entreprend le grand œuvre auquel il va consacrer les vingt dernières années de sa vie, *Les Origines de la France contemporaine*, analyse des sources historiques de l'échec de la France, échec auquel l'ancien régime, les événements révolutionnaires des vingt dernières années du siècle précédent et la reconstruction impériale apportent, pourrait-on dire, des contributions complémentaires que met en perspective la construction de l'historien. Le sentiment patriotique commande toute l'entreprise, dont beaucoup d'éléments – conception d'une histoire à reconstruire par la mise en relief de notions «génératrices», anthropologie naturaliste, critique nominaliste des slogans idéologiques – préexistent à la décision d'écrire les *Origines*, mais qui traduit une réorientation du dessein «scientifique» de Taine : s'il s'agit toujours de rendre plus intelligibles des situations historiques, celles-ci sont désormais si proches et de l'historien et de son public que, sans abdiquer en rien sa prétention à l'objectivité et sans embrasser la cause d'un parti ou d'un autre – la publication de chacun des volumes des *Origines* va brouiller Taine avec chacun des partis qui professent des thèses opposées sur la portée des événements évoqués –, l'auteur ne peut s'empêcher de faire passer dans son propos ses nostalgies et ses indignations. Les conclusions «judiciaires» que Taine déclare, dans une lettre à Bourget, avoir apportées à ses analyses, s'inscrivent dans un pessimisme fondamental : le mal français est trop lié au caractère national des Français pour apparaître justiciable de remèdes d'application rapide, ce qui limite la portée de la posture du médecin que Taine revendique pourtant.

La crise de 1870-1871 infléchit ainsi carrières et vocations au nom d'un patriotisme que les circonstances contribuent à définir et à préciser, mais dont le caractère essentiel, l'attachement à une nation définie par la volonté d'un destin commun plus que par des racines historiques, fait l'objet d'un large accord face à la conception germanique antagoniste.

AUTOUR DE DREYFUS

En contraste avec cet accord, l'affaire Dreyfus représente l'exemple des déchirements que l'intervention de l'écrivain dans la vie publique peut traduire et accuser. La valeur symbolique de l'«Affaire» dans notre histoire tient, par-delà le destin individuel d'un officier juif injustement condamné, à l'opposition des systèmes de

valeurs – principes universels de justice contre raison d'État liée à la défense nationale – qui vient fonder les polémiques et qui donne à l'écrivain la posture de l'interprète en même temps que celle du combattant. À quoi s'ajoute le caractère collectif de beaucoup d'interventions. À la différence d'un Voltaire qui avait créé à lui seul l'affaire Calas, Zola s'engage dans une campagne qui n'est pas seulement celle d'une personnalité individuelle ; c'est en se regroupant dans la signature de textes communs et en rejoignant des organisations créées pour la circonstance, comme les ligues, alors que les partis politiques sont encore à l'état embryonnaire, que les écrivains s'affirment comme une sorte de corporation, partie prenante de la vie publique. Cette affirmation est d'autant plus spectaculaire que l'action de certains d'entre eux est déterminante dans le processus de prise de conscience et de revirement de l'opinion publique conduisant à demander la révision du procès de 1894. Mais ce caractère collectif n'ôte rien à la dimension personnelle des raisons qui poussent chacun à choisir et son camp et le degré d'implication de son intervention. Il n'y a pas, en l'occurrence, de prédestination des choix, et l'idée d'opposer de manière tranchée un conformisme antidreyfusard à des dispositions à la marginalité vouant à embrasser la cause dreyfusarde méconnaît les incertitudes que les contemporains ont intensément vécues. C'est faire bon marché des conflits intérieurs que d'imaginer des déterminations mécaniques et univoques. Certains choix ont surpris et l'on a pu dire qu'un Anatole France avait tout pour être antidreyfusard, tandis que Léon Blum a longtemps espéré pouvoir gagner au dreyfusisme l'adhésion de Barrès. Bonnes surprises et déceptions ont ainsi ponctué l'entrée dans l'arène des hommes de lettres.

En résumé, la dramatisation des conflits due à l'intervention de l'écrivain s'est traduite, en la circonstance, par une inédite efficacité qui fait l'exemplarité de l'« Affaire ». C'est par sa gloire, ou, à tout le moins par sa grande notoriété, que l'écrivain contribue à la cause qu'il défend. Mais cette notoriété bénéficie ou pâtit des engagements pris et les bilans individuels qu'on pourrait tirer de l'engagement de chacun seraient d'une singulière diversité.

Les tout premiers « dreyfusards », Bernard Lazare et Lucien Herr, n'ont pas cette notoriété que des succès de scandale autant que son génie de romancier ont conférée à Zola. Que la gloire de Zola, quand il s'engage dans le combat dreyfusard, ne soit pas sans partage ne diminue en rien la portée de cet engagement que sa carrière littéraire ne semblait guère préparer, même si l'on ne peut parler de désintérêt pour la politique : à vingt ans Zola se range parmi les opposants à l'Empire ; s'il partage les idées de Flaubert, de Mérimée ou des Goncourt sur la distance qui doit séparer la littérature de la politique, il écarte toute perspective de ralliement ; en août 1870, il lance dans *La Cloche*, le quotidien de Louis Ulbach, auquel collaborent les irréductibles opposants à l'Empire, un appel à défendre « la France seule » dans un combat détaché de tout attachement au régime ; après la chute de l'Empire, il part pour Bordeaux afin de solliciter du gouvernement provisoire une préfecture ; partageant son temps durant la Commune entre Paris et Versailles, il se fait arrêter à quelques jours de distance par les Communards et par les Versaillais. Dans les années qui suivent, Zola publie méthodiquement et régulièrement les volumes de la série des *Rougon-Macquart*, mais en poursuivant des activités de journaliste :

jusqu'en mai 1872 il publie chaque jour dans *La Cloche* une chronique de la vie parlementaire, rassemblée plus tard par le publiciste radical Jacques Kayser sous le titre *La République en marche* et dans laquelle apparaissent à la fois ses sympathies républicaines et une certaine défiance à l'égard des intrigues parlementaires, qu'au demeurant il excelle à disséquer. Il publie ensuite, dans le même journal, une série de « Lettres parisiennes » riches en notations sur la vie publique et sur les hommes politiques ; de 1875 à 1880 il donne au *Messager de l'Europe*, revue mensuelle paraissant à Saint-Pétersbourg, un ensemble de chroniques présentant un tableau circonstancié de certains aspects de la vie intellectuelle en France ; en 1880 et 1881, il fait paraître dans *Le Figaro* des articles réunis sous le titre *Une campagne* et dans lesquels alternent critique littéraire et commentaire de la vie politique pour laquelle il manifeste un intérêt qui va retomber, les polémiques littéraires prenant le dessus alors que redoublent les mises en cause du naturalisme. Les seules élections auxquelles Zola se présente, inlassablement, sont académiques, mais, à part la voix de François Coppée, il n'obtient guère de suffrages et l'Académie lui reste désespérément fermée. Reste que bien avant d'intervenir directement dans l'« Affaire », et en dépit des orientations conservatrices de son œuvre romanesque qui culminent dans *La Débâcle*, l'élaboration de la série des *Trois Villes* et notamment de *Paris* le conduit à prêcher une religion de la science et de la vie, en opposition au cléricalisme conservateur ; par ailleurs, il publie dans *Le Figaro* du 16 mai 1896 un article intitulé « Pour les juifs » dans lequel il fustige les campagnes antisémites et dont la vigueur montre que son entrée en lice, dès qu'il acquiert la conviction de l'innocence de Dreyfus, prolonge des positions déjà affirmées.

À la fin de 1897 trois articles publiés dans *Le Figaro*, et d'une vigueur croissante, marquent l'adhésion de Zola au combat pour la révision du procès ; le premier de ces articles s'ouvre par une déclaration dans laquelle Zola affirme en écrivain sa fascination pour l'humanité de l'« Affaire » : « Quel drame poignant, et quels personnages superbes ! Devant ces documents, d'une beauté si tragique, que la vie nous apporte, mon cœur de romancier bondit d'une admiration passionnée. Je ne connais rien d'une psychologie plus haute. » Zola publie ensuite deux brochures, avant de faire paraître dans *L'Aurore* du 13 janvier 1898 sa « lettre à Monsieur Félix Faure, Président de la République » avec le titre de « J'accuse ! » suggéré par Clemenceau : une claire récapitulation des faits et une série de mises en cause nominales des principaux responsables de la machination dont Dreyfus a été victime font du texte non seulement « un moment de la conscience humaine » selon la formule d'Anatole France, mais aussi et d'abord la plus efficace des armes pour faire rouvrir, au moins devant l'opinion, le procès de 1894 ; du 7 au 23 février 1898 se déroule le procès Zola, durant lequel, tout en répétant inlassablement : « La question ne sera pas posée ! », le Président ne parvient pas à empêcher la mise en lumière des irrégularités du procès Dreyfus. Les déchaînements de haine contre Zola et sa condamnation par le tribunal, puis son exil à Londres s'accompagnent d'une mobilisation des milieux intellectuels et d'une part grandissante de l'opinion publique qui n'hésitent plus à remettre en question les mots d'ordre diffusés par la presse nationaliste. L'autorité de la chose jugée et la défense des institutions, et au premier chef de l'armée, doivent-elles se subordonner à la justice et à la vérité ?

C'est en fonction de tels clivages que les pétitions organisées par *L'Aurore* et appelées, à la suite d'un article de Barrès, « Manifeste des intellectuels », vont conduire à une coupure en deux du pays que la création de la Ligue des droits de l'homme et de la Ligue de la Patrie française va pour ainsi dire institutionnaliser. Cette organisation en camps opposés ne saurait néanmoins faire oublier le caractère individuel des campagnes que Zola poursuit après le second procès Dreyfus et dont les textes, comme ses articles précédents, seront repris dans le recueil *La Vérité en marche*. Zola milite pour la réhabilitation de Dreyfus gracié en 1899 et aussi, ajoute-t-il, pour la réhabilitation de la France déshonorée par la condamnation de Dreyfus. En 1900, dans un dernier grand texte qui fait pendant à « J'accuse ! », une « Lettre à M. Loubet, Président de la République », il déclare revenir aux lettres en demandant au gouvernement de reconnaître la portée de l'Affaire Dreyfus comme crise de la conscience nationale. C'est sans doute à ce sentiment d'inscrire son combat dans le cadre des valeurs de la France et de la République, à sa propension de nouveau mage hugolien à transfigurer la bataille judiciaire en combat entre le bien et le mal, et à une mort survenue avant la réhabilitation de Dreyfus et faisant de lui, avec son exil, le second martyr de l'« Affaire », que Zola doit une part non négligeable de cette gloire posthume qui transcende les controverses suscitées par son œuvre littéraire. Au demeurant, la transposition littéraire de l'affaire Dreyfus dans *Vérité*, que Zola termine en 1902, montre que le romancier n'est plus toujours au niveau du polémiste et que déjà l'engagement de l'écrivain engagé éclipse l'écrivain.

Le destin d'Anatole France n'est pas du même ordre. Il fait certes lui aussi figure d'écrivain arrivé au moment où il rejoint le camp dreyfusard. Sceptique mais conservateur et assez longtemps patriote, hostile au naturalisme de Zola, boulangiste un temps, gloire du salon de Mme de Caillavet qui contribue à faire de lui un auteur à la mode et à lui ouvrir les portes de l'Académie, Anatole France donne une image peu engageante de la République dans les chroniques constitutives des premiers volumes de l'*Histoire contemporaine*. En 1897, son adhésion à la pétition demandant la révision du procès de 1894 est celle d'un individualiste et d'un opposant, hostile par principe aux pouvoirs, sceptique sur les institutions judiciaires, surtout quand les militaires s'arrogent des pouvoirs de justice. Son rôle est assurément moins marquant que celui de Zola, mais son attitude est tout à la fois ferme et constante : il témoigne au procès Zola, renonce à porter sa Légion d'honneur et à se rendre aux séances de l'Académie, tandis que ses chroniques appelées à composer *L'Anneau d'améthyste* montrent plus que jamais son hostilité aux emportements des foules en même temps qu'elles présentent un M. Bergeret professant un dilettantisme dreyfusard et une vive hostilité à l'antisémitisme. Le dernier volume de la série, *Monsieur Bergeret à Paris*, tout pénétré de l'esprit de Jaurès, montre les ridicules et la mauvaise foi des milieux antidreyfusards ainsi que la brutalité et la grossièreté du nationalisme auquel l'« Affaire » donne une nouvelle vitalité, celui des « trublions » que des pastiches de Rabelais viennent illustrer. Mais l'ironie cède à la véhémence, à la ferveur et même au lyrisme quand M. Bergeret célèbre les grandes figures du camp dreyfusard et quand il esquisse l'avenir de la démocratie en France. Changement de tonalité contemporain d'une multiplication des interventions publiques d'Anatole

France qui, à partir de 1898, se répand en allocutions multiples, en orateur obligé des grandes manifestations républicaines, célébrant une religion du progrès proche de celle de Hugo et de Zola et dénonçant plus que jamais les « moines ligueurs ». L'affaire Dreyfus a fait de France un militant, même si ses fictions restent marquées de son goût du pastiche : les transpositions de l'« Affaire » qu'il livre dans *L'Île des pingouins* présentent un Zola/Colomban en martyr quelque peu caricatural, et l'évocation de l'avenir de la cause est marquée d'un nouveau scepticisme qui contraste avec l'ardeur combative de discours prononcés tandis que France compose son roman. Les tonalités pessimistes des derniers romans et contes d'Anatole France montrent qu'entre son engagement, si sincère et entier soit-il, et les tendances profondes de son talent, des tensions subsistent. Ces tensions expliquent, pour une part, qu'en dépit d'une vieillesse toute d'honneurs et de consécrations, Anatole France, écrivain « engagé », ait bénéficié d'une gloire plus précaire que celle de Zola.

Dans le cas de Barrès, le bilan de l'engagement est beaucoup plus négatif. C'est en politique et en journaliste que Barrès s'est impliqué dans l'Affaire Dreyfus, à laquelle il n'a point consacré de roman, à la différence des autres crises politiques de la fin du siècle qui ont nourri son inspiration romanesque. À lire certains des textes des *Scènes et Doctrines du nationalisme* on peut se demander si, par-delà les choix antidreyfusards qui ont été les siens, au nom d'une fidélité au concret de la patrie prioritairement à l'abstraction du droit, Barrès n'a point trouvé l'affaire Dreyfus singulièrement lassante et ennuyeuse, faute d'y trouver matière à des portraits aussi vifs et colorés que ceux que Panama lui a inspirés. Certes elle le conduit à écrire des pages qui ne manquent point de souffle, tel son récit de ce qu'il a appelé la parade de Judas, c'est-à-dire la dégradation de Dreyfus à l'École militaire en janvier 1895. Composée plusieurs années après l'événement, l'évocation vise, sous couvert d'évacuer d'anciennes images, à en imposer la présence et la persistance ; elle vaut comme efficace procédé de polémiste ; elle ne suffit pas à féconder durablement une inspiration qui rapidement tourne court. On retrouve certes Barrès dans quelques notations satiriques, y compris sur son propre camp (s'il apprécie l'action du chef de la Ligue des Patriotes, il juge que le sacrifice le plus utile à la patrie que pourrait faire Déroulède serait de renoncer à écrire des vers), mais sans le dépassement de la polémique en lyrisme qui fait le prix de ses évocations du boulangisme et de Panama. Occasion d'exciter sa xénophobie, l'affaire Dreyfus n'a été pour lui ni le moment d'une révélation ou d'une conversion, ni même celui d'une particulière exaltation. Elle a seulement confirmé sa répulsion pour les principes abstraits qu'il a pourfendus dans ses attaques contre le kantisme républicain et son hostilité à l'égard des mandarins qui en font profession. Stérile sur le plan littéraire, l'« Affaire » lui a été nocive en termes d'image et de position dans la République des Lettres. En dépit du retour au lyrisme, qui fera de *La Colline inspirée* son livre le plus achevé, et de sa fascination pour l'Espagne et pour l'Orient, qui lui fournira la matière de tant d'élans et de chants, l'affaire Dreyfus enferme l'ancien « prince de la jeunesse » dans le personnage d'un notable conservateur et va le faire apprécier des conservateurs pour ses opinions et non pour ses œuvres ; du militantisme vers lequel elle le ramène jusqu'à son retour au Parlement et au rôle de

ministre officieux de la propagande qu'il va jouer au travers de ses quotidiennes chroniques patriotiques de *L'Écho de Paris* durant la Première Guerre mondiale, la continuité semble sans faille. Nuances et évolutions ne seront plus retenues : le nationalisme barrésien semblera figé et comme enfermé dans la terre et les morts, en méconnaissance des élargissements culturels et pluralistes qui font de son essai sur *Les Diverses Familles spirituelles de la France* un acheminement significatif vers une conception assouplie, volontariste et réconciliatrice de l'idée nationale, singulièrement proche de l'orthodoxie républicaine. Et en dépit des innombrables richesses que révélera la publication des œuvres posthumes, et notamment des *Cahiers*, prévaudra l'image d'un Barrès raide et engoncé, enveloppé dans les plis du drapeau tricolore, voué à l'inactualité d'un purgatoire prolongé, malgré de périodiques tentatives d'exhumations, de redécouvertes et de relectures. Infortune de l'engagement qui fige au lieu de « donner du mouvement pour aller plus loin » !

On ne saurait tirer de bilan du même ordre dans le cas de Péguy dont l'ardent dreyfusisme – Péguy se bat au Quartier latin contre les bandes antidreyfusardes à coups de poing et à coups de canne, selon le témoignage des frères Tharaud – est contemporain d'une entrée en littérature vécue comme un engagement militant en tant que tel ; Péguy n'est pas un écrivain qui s'engage ; il est en même temps, d'un même mouvement, auteur, éditeur et combattant. Le dreyfusisme de Péguy est, si l'on peut dire, partie d'un engagement total. Informé, comme tant d'autres, de l'injustice dont est victime Dreyfus par Lucien Herr, bibliothécaire de l'École Normale, Péguy quitte l'École en plein procès Zola pour fonder une librairie militante au quartier Latin, qui périclite comme affaire parce que l'« Affaire » mobilise toute son énergie. Des divergences avec les administrateurs de la librairie grandissent, au moment même où, en décembre 1899, les socialistes s'organisant en parti, Péguy tient à affirmer son indépendance avec la fondation d'une revue qui ferait vivre de façon autonome l'esprit du dreyfusisme : le premier des *Cahiers de la Quinzaine* paraît le 5 janvier 1900 ; il s'ouvre par une « lettre du Provincial » adressée à Péguy ; la lettre célèbre « la force révolutionnaire de la vérité », plus importante, plus décisive que la constitution en parti ; pour la prolonger et la perpétuer, le provincial demande l'envoi toutes les quinzaines d'« un cahier de renseignements » nourri d'informations et de critiques. Suit, sous le titre de « Triomphe de la République », l'évocation lyrique de la manifestation du 19 novembre 1899, « procession du peuple parisien » affluant des quatre coins de la capitale vers la place de la République et défilant jusqu'à la place de la Nation. C'est tout naturellement sur le mode de l'épopée que commence l'aventure des *Cahiers*. En juin 1903, dans l'important et souvent méconnu fascicule intitulé « Reprise politique et parlementaire », Péguy analyse la manière dont l'éloquence parlementaire, et singulièrement celle de Jaurès, signale l'appropriation grandissante par les partis du dreyfusisme traité jusque-là « par les moyens de la justice et de la révolution ». Et Péguy d'annoncer qu'il lui faudra bien entreprendre un jour d'écrire une « histoire de la décomposition du dreyfusisme en France », décomposition et aussi « contrefaçon grotesque et lamentable ». Du dreyfusisme au combisme, le temporel l'emporte honteusement sur le spirituel. De cette dégradation, *Notre Jeunesse* donne la formule. On sait que dans ce cahier Péguy répond à l'« Apologie pour notre passé » que Daniel Halévy

a fait paraître en avril 1910 pour éviter que le dixième anniversaire de l'« Affaire » ne passe totalement inaperçu, pour identifier davantage les raisons de son propre engagement, celui d'un libéral se dressant contre la tyrannie de la foule, pour regretter d'avoir négligé de lutter contre la démagogie qui s'est ensuite réclamée du dreyfusisme. À cette autocritique qu'il juge bien froide, Péguy répond par une sorte de poème épique. À partir de documents sur une famille républicaine du siècle passé, il présente l'« Affaire » comme la dernière incarnation de l'esprit de cette république militante, sans commune mesure avec le triste quotidien de la démocratie parlementaire. Et c'est autour de la distinction toute pascalienne d'ordres incommensurables, irréductibles les uns aux autres, que se noue la méditation de Péguy : les temps héroïques du dreyfusisme furent ceux d'une mystique tandis que la décadence combiste illustre la dégradation de cette mystique en politique : « Les fondateurs viennent d'abord. Les profiteurs viennent ensuite. » Et Péguy de situer l'affaire Dreyfus dans l'histoire de France, dans l'histoire d'Israël et dans l'histoire de la chrétienté à la lumière de cette distinction : dans chacune de ces perspectives, les mystiques sont ruinées et corrompues par les politiques auxquelles elles ont donné naissance ; les lendemains de l'« Affaire » s'éclairent par cette distinction, car « la mystique républicaine, c'était quand on mourait pour la République, et la politique républicaine, c'est à présent qu'on en vit ». Entre mystique et politique, comme par une application du principe de Carnot au monde moral, il ne peut y avoir cheminement que dans un sens, celui de la dégradation de la première à la seconde. Distinction fondamentale en ce qu'elle fournit les moyens de la plus radicale analyse critique des interventions de l'écrivain dans la vie publique, qu'elle explique les déceptions auxquelles ces interventions peuvent conduire, et qu'elle balise les réflexions futures, notamment celles d'un Benda, sur le clivage entre réguliers et séculiers et sur les risques de « trahison des clercs » inhérents à toute forme d'engagement. La qualité de l'engagement de Péguy tient à la profondeur de sa réflexion sur l'engagement.

BIBLIOGRAPHIE

Bénichou P., *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830*, Paris, Corti, 1973.

Citti P., « L'invention de l'intellectuel » *in* [dir.], *L'Invention du dix-neuvième siècle*, Paris, Klincksieck, 1999.

Denis B., *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Le Seuil, 2000.

Guchet Y., *Littérature et politique*, Paris, Armand Colin, 2000.

Petitier P., *Littérature et idées politiques au dix-neuvième siècle*, Paris, Nathan, 1996.

Winock M., *Les Voix de la liberté. Les écrivains engagés au dix-neuvième siècle*, Paris, Le Seuil, 2001.

L'écrivain dans l'histoire au XXe siècle

Jean-François SIRINELLI

Durant l'été 1983, un large débat sur un éventuel « silence des intellectuels » qui aurait en ce début de décennie frappé les clercs français défraya la chronique. L'article qui avait enclenché un tel débat avait été publié par l'écrivain Max Gallo, à l'époque porte-parole du gouvernement de Pierre Mauroy, dans *Le Monde* daté du 26 juillet : « Où sont les Gide, les Malraux, les Alain, les Langevin d'aujourd'hui ? », interrogeait l'auteur, invoquant ainsi les noms de deux écrivains – sans compter le statut hybride du philosophe Alain – parmi les quatre intellectuels cités.

Cette question, certes, est à replacer dans le contexte d'une période marquée par des relations complexes entre les gauches intellectuelles et la gauche politique, pour la première fois au pouvoir depuis les débuts de la Ve République. En même temps, et plus largement, elle constituait l'un des symptômes d'une mutation : n'observait-on pas à cette date l'amorce d'un reflux, les intellectuels engagés, et en leur sein bien souvent les écrivains, quittant le devant de la scène où, parfois, ils avaient commenté les convulsions du siècle ?

Treize ans plus tard, en tout cas, une partie de la réponse semblait être livrée par l'actualité commémorative : « les Malraux » entraient au Panthéon, le héros éponyme de l'espèce supposée en voie de disparition étant en novembre 1996 honoré par la République. Nombre de commentateurs virent dans cette cérémonie une manière de symbole, quasiment un siècle après l'affaire Dreyfus qui était apparue, on le verra, comme un lever de rideau. La liturgie républicaine, en intégrant André Malraux parmi ses « grands hommes » et en l'associant ainsi à d'autres écrivains déjà honorés, proposait implicitement une généalogie des intellectuels engagés : les grands ancêtres, Voltaire, Rousseau et Hugo, le père fondateur du cycle dreyfusien, Zola, et André Malraux, donc, l'archétype de l'intellectuel engagé, dans les années 1930 comme compagnon de route du PCF aussi bien qu'après la guerre aux côtés du général de Gaulle. Mais ce cercle des écrivains disparus était-il le reflet d'un cycle achevé et la gloire posthume de Malraux sonnait-elle le glas d'une certaine forme d'engagement des hommes de lettres dans la vie de la Cité ?

On partira de ce constat d'évidence : cet engagement a bien existé. Entendons par là qu'il ne s'agit pas de la reconstruction *a posteriori* d'un objet par l'historien. Non seulement les traces d'un tel engagement peuvent être dûment relevées mais, de surcroît, celui-ci a souvent été explicitement revendiqué par les intéressés. Ou encore, il a fait l'objet de débats entre eux quant à son opportunité, ce qui revient ici au même.

L'étude de ces traces, de ces proclamations et de ces débats, qui sera au cœur des pages qui vont suivre, renvoie donc à une réalité historique. Mais, en outre, la reconstitution de cette réalité recoupe d'autres aspects essentiels de l'analyse historique de notre XX[e] siècle : la place des hommes de création dans le débat politique des sociétés démocratiques, le poids des idéologies ou des systèmes de pensée construits dans la formulation ou l'expression des débats d'une communauté nationale, plus largement les processus de circulation des idées dans un groupe humain donné. Sans compter, en aval, cet autre problème essentiel : quelle est, au bout du compte, l'influence de ces hommes de lettres et de leurs idées sur les opinions de leurs concitoyens ?

LE PRINTEMPS DES ÉCRIVAINS

Pour ce qui concerne leurs rapports avec les débats civiques, il apparaît bien que l'affaire Dreyfus constitua, d'une certaine façon, le printemps des écrivains.

L'observation en a souvent été faite, à tel point qu'elle semble être devenue un pont-aux-ânes de l'analyse historique : l'affaire Dreyfus a été le moment d'éclosion d'un phénomène durable, celui de l'engagement des intellectuels. Cette éclosion est indéniable : des hommes de pensée et de culture sont alors intervenus dans le débat et la nouveauté résidait à la fois dans la nature collective d'une telle intervention et dans le fait que les intervenants se réclamaient implicitement, dans leur action, de leur statut de clercs laïques. Dès lors, le geste était pris et la geste des intellectuels commençait. Désormais, en effet, nombre d'entre eux s'estimeront habilités à éclairer leurs concitoyens sur des questions divisant la conscience civique. Et ce sentiment allait structurer et entretenir une mémoire quasi génétique, née de l'affaire Dreyfus et régulièrement réactivée par auto-allumage.

L'étude de cette mémoire est nécessaire. Elle éclaire sur les faits bruts dans lesquels le milieu intellectuel fut impliqué, mais elle renseigne aussi sur leur altération, par amplification, au fil des générations suivantes. Que transmet cette mémoire ? Les intellectuels auraient été doublement des acteurs déterminants dans le déroulement de l'Affaire Dreyfus. D'une part, bien sûr, par *J'Accuse... !* le 13 janvier 1898 : la force des mots aurait eu alors la capacité d'irriguer et de recadrer le débat en cours. D'autre part, et tout autant, au lendemain même du coup de tonnerre de *J'Accuse... !* les lourdes cohortes des clercs se seraient ébranlées pour une bataille décisive. Le 14 janvier, en effet, *L'Aurore* publia un bref texte, sous le titre « Une protestation » : « Les soussignés, protestant contre la violation des formes juridiques au procès de 1894 et contre les mystères qui ont entouré l'affaire Esterhazy, persistent à demander la révision. » Émile Zola et Anatole France figuraient en tête de la première liste de signataires, liste qui s'étoffa au fil des numéros suivants.

C'est l'évaluation de l'impact de cette seconde initiative qui a été probablement déformée par la mémoire du milieu intellectuel. Une telle déformation s'est opérée par amplification. Amplification, à coup sûr, que l'évaluation du rôle de cette « protestation » constituée de trois lignes nichées dans un coin de la première page de *L'Aurore.* D'autant que cette intervention ne survenait que dans la troisième phase de l'affaire, bien après le procès truqué puis l'action de quelques isolés. Plus com-

plexe, en revanche, est la question de l'influence de l'action d'Émile Zola lui-même. Assurément, son geste courageux et spectaculaire a joué un rôle indéniable dans le combat contre le silence du secret d'État. Pour autant, sur une échelle de Richter de l'influence historique, quelle action a eu le plus d'amplitude, celle de Zola ou celle du colonel Picquart ? La tentation est, bien sûr, de répondre que les deux ont été essentielles. Cela étant, la question, pour iconoclaste qu'elle puisse paraître, doit être posée. Car, sans qu'il y ait eu préméditation de leur part, les intellectuels, qui sont par essence les gardiens de la mémoire des mots, ont tranché sans appel en faveur de Zola et, dès lors, indiqué la norme.

Or des recherches en cours (Jean-Yves Mollier) montrent, par exemple, que de bien plus de poids sur le moment, en termes d'influence sur l'opinion, furent, dans un tout autre registre, les chansons de rue, souvent antidreyfusardes. Ni iconoclaste ni sacrilège, la question de l'amplitude de l'écho du cri de Zola est une réelle question posée à l'intelligence historique. Pour autant, cette influence exista et le rôle de catalyseur fut réel et profond. L'une et l'autre, du reste, peuvent être mesurés à l'aune de la haine que Zola suscita. Plus largement, l'une des preuves de l'influence des intellectuels dans le siècle qui suivit et du fait que celle-ci n'a jamais laissé indifférents les contemporains réside dans l'apparition rapide d'un anti-intellectualisme, certes variable avec les lieux, les milieux et les moments, mais vite devenu récurrent.

Cela étant, l'année 1898 marque-t-elle une réelle date clé ? Il apparaît bien, au bout du compte, que le printemps des clercs qui commence alors a été précédé d'une lente montée de sève. De la « naissance de l'écrivain » (Alain Viala) à l'époque classique jusqu'à son « sacre » cent cinquante ans plus tard (Paul Bénichou), le XVIIIe siècle apparaît central : s'y constituent alors une « culture critique » mais aussi une « conscience publique » imprégnée par elle. En même temps, il est vrai, les phénomènes de capillarité entre l'une et l'autre restent largement endogènes, cette « conscience publique » étant dans un premier temps constituée d'écrivains et de lettrés. Tout comme au fil du siècle suivant, où le bouillonnement des philosophies politiques – sous-tendu par cette question qui hante le XIXe siècle : que substituer à un ordre politique ancien, abattu par l'ébranlement historique de 1789 ? – ne touche guère encore une opinion en gestation.

C'est ainsi remise en perspective que l'émergence des intellectuels à la fin du XIXe siècle prend tout son sens. La France entre alors, en effet, dans « l'ère des masses ». Celles-ci, progressivement, prennent une importance comme opinion publique, structurée par la diffusion massive de la presse écrite et par l'influence des partis politiques alors en voie de constitution. Le rôle naissant des intellectuels s'inscrit donc à la croisée d'une mue politique – l'enracinement d'une démocratie libérale et la gestion, à travers le débat public, des dissensions inhérentes à toutes les sociétés humaines – et d'une mutation socio-culturelle, dont l'école et la presse écrite sont alors les facteurs décisifs. Dans un tel contexte historique, les intellectuels avaient désormais une réelle influence potentielle : placés, par essence, au cœur de la production et de la circulation des idées, et celle-ci étant désormais à la fois plus rapide et plus massive, ils avaient la capacité de contribuer à mettre en forme les débats civiques, en en déclinant les attendus, et pouvaient donc éprouver le senti-

ment d'avoir prise sur le cours des choses. C'est précisément l'Affaire Dreyfus qui joua le rôle de catalyseur dans un tel processus. Presse, intellectuels, opinion publique : plusieurs des acteurs de nos passions françaises étaient alors réunis, à la confluence de deux *trends* de notre histoire nationale qui commencent alors – le cycle culturel de l'imprimé de vaste diffusion et l'avènement politique des « masses ».

« Rousseau écrit par plaisir, j'écris pour agir », avait observé Voltaire au moment de l'affaire Calas. D'une certaine façon, si l'affaire Dreyfus constitue l'acte de baptême de l'écrivain engagé, sa gestation remonte donc au siècle des Lumières. En même temps, il est vrai, ce n'est bien qu'à la fin du siècle suivant que l'aspiration à « agir » pour influencer trouve réellement un terreau et des relais qui n'en font plus désormais un simple vœu pieux ou une démarche essentiellement endogène. Bien plus, la grande interrogation qui court depuis 1789 sur le régime dont il convient de doter le pays, si elle n'a touché que très progressivement « les masses », a contribué à faire naître des systèmes de pensée très cohérents, qui vont devenir autant de polarités idéologiques autour desquelles s'organisent les grands flux d'engagement. Articulé autour de ces polarités, c'est un véritable champ métapolitique qui se constitue, variable avec le temps.

Cette notion de domaine métapolitique doit être, au demeurant, au cœur d'une réflexion historienne sur l'engagement des écrivains. Les variations d'intensité en son sein induisent, en effet, des champs de forces idéologiques qui ont évolué au fil du siècle. Un tel constat ne résout pas la question des facteurs personnels qui rendent plus ou moins sensible l'attraction exercée par de tels champs de forces et n'exclut pas non plus la piste des corrélations sociologiques pour expliquer tel ou tel engagement. Il rappelle toutefois que l'étude de ces champs est essentielle : les grands engagements des écrivains au fil du XX[e] siècle reflètent et nourrissent tout à la fois des tendances idéologiques lourdes qui s'auto-entretiennent par les relais de générations et, en même temps, s'altèrent et se modifient au contact de l'Histoire se faisant.

En ce début du XX[e] siècle, après les trois coups frappés par l'affaire Dreyfus, le champ intellectuel est ainsi polarisé autour de visions du monde antagonistes. Le môle républicain est certes largement dominant, mais l'Action française commence alors à opérer contre lui un vaste travail de sape. Le mouvement de Charles Maurras va exercer, en effet, des décennies durant, une influence notable sur une partie du milieu intellectuel à laquelle il proposait une vision historique globalisante. Comme la République victorieuse tenait un discours des origines conférant à la Révolution de 1789 le statut d'événement fondateur, l'Action française, en présentant au contraire celle-ci comme une sorte de drame cosmique, apparut comme le contre-discours le plus cohérent.

D'autant que celui-ci s'arc-boutait sur un corps de doctrines très cohérent. Au régime parlementaire et jacobin, Charles Maurras oppose la « monarchie traditionnelle, héréditaire, antiparlementaire et décentralisée », produit de la longue durée historique et paradis perdu. Ce mélange de rationalisme et de nostalgie devient rapidement un arsenal idéologique pour les adversaires de la Révolution française. Jusqu'à cette date, la Raison semblait être du côté de la République. L'Action française permet désormais à des monarchistes de s'en réclamer et de s'installer de

plain-pied dans le débat d'idées. C'est bien là ce qui, au bout du compte, fit la force de l'Action française et qui a fait rêver, depuis, des générations d'intellectuels d'extrême droite : cette capacité, en dépit d'une force électorale quasi inexistante, à investir le domaine métapolitique. Ce qu'Albert Thibaudet soulignait en 1932 dans *Les idées politiques de la France* en observant le contraste entre une Action française ne « pouvant faire élire ni un sénateur ni un député » mais jouissant d'une forte « influence intellectuelle ».

Pour comprendre une telle influence, il faut aussi se représenter la situation de la droite intellectuelle en ce début du XXe siècle : elle est confrontée, comme d'ailleurs les autres composantes idéologiques du pays, à un horizon devenu apparemment indépassable – la République. Si les partis et mouvements politiques relevant de cette droite se sont ralliés au régime ou sont en passe de le faire, la plus grande partie des milieux intellectuels droitiers s'en tiennent, au contraire, à une condamnation de principe. Condamnation sans appel, on l'a vu, pour les maurrassiens qui poursuivent « la gueuse » de leurs attaques. Aspiration à une régénération musclée de cette République pour une autre famille intellectuelle, héritière du boulangisme, dont Maurice Barrès est la figure de proue. Pour les uns et les autres, s'attaquer au régime, c'est, dans une France qui porte au flanc la cicatrice de la défaite de 1871 et qui ne s'est jamais remise de l'amputation de l'Alsace-Lorraine, proclamer bien haut le désir et le devoir de revanche, face à une gauche initialement jacobine, mais que les affaires Boulanger puis Dreyfus ainsi que l'internationalisme du socialisme en montée de puissance ont rejetée vers le pacifisme, voire l'antimilitarisme. Le résultat de ce vaste chassé-croisé, qui voit la droite reprendre le flambeau du nationalisme, est qu'à l'aube du XXe siècle *écrivain nationaliste* est presque devenu un terme générique pour désigner les intellectuels de droite, qui se recrutent davantage dans les milieux littéraires que dans l'Université : le quai Conti, en quelque sorte, contre la rue d'Ulm.

Du reste, pour ces écrivains, s'attaquer à la République parlementaire c'est aussi tenter de court-circuiter les canaux par lesquels celle-ci diffuse ses valeurs et s'ancre ainsi solidement dans l'univers mental des Français, c'est-à-dire le système scolaire et universitaire. À l'époque des instituteurs « hussards noirs de la République », l'une des cibles des nationalistes devient tout logiquement l'enseignement primaire. Et, à l'autre bout de la chaîne, l'Université. Bien des plumes de l'*intelligentsia* de droite ferraillent contre la Sorbonne, qui en apparaît comme la clé de voûte, et l'on peut noter, sur ce registre, des convergences frappantes entre les attaques des maurrassiens – un Henri Massis, par exemple, vitupérant « l'esprit de la nouvelle Sorbonne », au moment même où il est en train de s'éloigner du barrésisme pour rejoindre le maurrassisme – et le réquisitoire de Charles Péguy contre le « parti intellectuel ».

Dans la lutte contre la République parlementaire, les écrivains de droite jouent donc leur partition. Mais, curieusement, ces mêmes écrivains affichent en même temps un mépris pour les clercs qui interviennent dans la vie de la Cité. Ainsi, dès le moment de l'Affaire Dreyfus, Maurice Barrès avait donné le *la*. Le 1er février 1898, dans *Le Journal*, il s'était livré à une attaque en règle contre « la protestation des intellectuels », ces « quelques centaines de personnes qui affirment en termes

détournés leur sympathie pour l'ex-capitaine Dreyfus ». Le diagnostic était implacable : « Ces prétendus intellectuels sont un déchet fatal dans l'effort tenté par la société pour créer une élite. [...] Ces génies mal venus, ces pauvres esprits empoisonnés, dont *L'Aurore* dresse la collection, méritent une sorte d'indulgente pitié, analogue à celle que nous inspirent les cochons d'Inde auxquels les maîtres du laboratoire Pasteur communiquent la rage. » Même si le camp dreyfusard se saisit alors, en réaction, du substantif intellectuel comme d'un étendard, le mot naît donc dans un contexte troublé et, oriflamme pour les uns, il conservera longtemps aux yeux des autres – la droite et l'extrême droite... intellectuelles – une connotation péjorative. Dès les années qui suivent l'affaire Dreyfus, les écrivains nationalistes présentent leurs congénères de gauche comme des agents de désagrégation sociale et de dissolution nationale. Ainsi Barrès, qui, dans *Les Déracinés*, brosse à travers le personnage de Paul Bouteiller un portrait acéré de l'universitaire républicain qui fait le malheur de ses élèves – qu'il déracine de leur terreau social et géographique en leur donnant pour seul viatique la morale kantienne – et celui de sa patrie : devenu homme politique, il sera éclaboussé par les scandales des années 1890. Paul Bourget, également, dans *L'Étape*, entonnera la même antienne à propos du personnage du professeur Monneron. Mais c'est bien Bouteiller qui est ici le plus riche de signification. Il est, en effet, la synthèse de deux professeurs de philosophie, Auguste Bardeau puis Jules Lagneau, qu'eut successivement durant l'année scolaire 1879-1880 au lycée de Nancy le jeune Maurice Barrès, et l'auteur des *Déracinés* a emprunté des traits à l'un et à l'autre pour façonner le portrait – chargé – de Bouteiller. Or, Burdeau et Lagneau ont été, chacun à sa manière, un prototype de l'intellectuel républicain. Burdeau, né dans un milieu lyonnais aux limites de l'indigence, passé par l'École normale supérieure, deviendra ministre puis président de la Chambre des députés. Il annonce donc l'espèce, honnie par Barrès, de l'agrégé entré en politique, qui irriguera progressivement la « République des professeurs ». Lagneau, resté au contraire toute sa vie professeur de lycée, est l'inspirateur méconnu du philosophe Alain et incarne l'intellectuel – conscience morale du régime républicain, demeuré dans l'empyrée des idées, catégorie que Barrès ne porte pas non plus dans son cœur. Ce dernier, à travers le seul Bouteiller, condamne donc deux rameaux d'intellectuels républicains en gestation, contre lesquels les écrivains nationalistes mèneront un constant combat.

Mais, pour les uns comme pour les autres, d'autres combats, non plus franco-français mais franco-allemands, se profilaient à l'horizon. Et, à cette occasion, même si ce fut pour des raisons différentes, la plupart des écrivains se retrouvèrent sur une ligne patriotique.

LE TEMPS DE L'UNION SACRÉE

La mort et la propagande, telle est, en première analyse, la représentation collective la plus courante des intellectuels français en guerre mondiale que semble avoir retenue la mémoire nationale : les plus jeunes, savants, artistes, écrivains, auraient été fauchés en masse au seuil d'une vie de recherche ou de création, au

son des exhortations des plus âgés qui donnaient de la voix pour les encourager à bien mourir. Propagande orchestrée par les clercs aînés, donc, et mort au combat par rangs entiers des cadets. Cette photographie jaunie qui répartirait les rôles entre un Barrès « maître de cérémonies » (Jean Guéhenno) du grand massacre et Alain Fournier, foudroyé à l'âge, ou presque, du Grand Meaulnes, n'est-elle qu'un cliché ou bien ce double souvenir correspond-il à une réalité historique ?

À bien y regarder, la réalité est singulièrement plus complexe. Le fondement de cette vision rétrospective est réel : il y eut bien hémorragie en milieu littéraire, comme du reste dans les autres secteurs de la société française. Après le premier conflit mondial, les cinq volumes de l'*Anthologie des écrivains morts à la guerre* publiée entre 1924 et 1926 recenseront 403 noms. Assurément, le plus grand nombre, fauchés à l'âge des premières lignes ou des premiers vers, n'avaient pas encore eu le temps de polir une œuvre ni même de l'amorcer réellement. Rares sont ceux qui, tel Charles Péguy, sont des écrivains accomplis au moment où ils tombent au combat. Peu nombreux sont aussi ceux qui, tel Alain Fournier porté disparu en septembre 1914 à vingt-huit ans, ont déjà publié des livres ayant reçu un écho. Il n'empêche. Les chiffres, même s'ils ne reflètent donc qu'une petite partie de la réalité, sont déjà lourds en eux-mêmes. Et si l'on fait, de surcroît, la part de ceux qui n'étaient au moment de leur mort au combat que des écrivains virtuels, les lettres françaises ont été ainsi jonchées d'« épis morts » – pour reprendre l'un des vers prémonitoires écrits par Péguy dans *Ève* en 1913 – qui, au fil des décennies suivantes, ne donneront pas leurs moissons. Assurément, comme le note l'*Anthologie*, la France souffre dès lors d'une « blessure à la tête » et son « cerveau... a subi une manière de trépanation ».

Si le « cerveau » français fut ainsi atteint, ce n'est pas seulement en raison de la mort d'écrivains ou d'apprentis écrivains. L'onde de choc ne fit pas que détruire des corps, elle ébranla aussi des consciences et sa trace se perçoit à plusieurs symptômes qui affectent la littérature française. Le premier en est, dès les années de guerre, la naissance d'une littérature de témoignage, dont l'œuvre la plus connue, en raison du prix Goncourt qui la distingue en 1916, est *Le Feu* d'Henri Barbusse. Le succès fut immédiat – 200 000 exemplaires vendus entre décembre 1916 et juillet 1918 –, durable et amplifié par soixante traductions dans l'entre-deux-guerres. Mais *Le Feu* n'était qu'un des ouvrages de cette littérature de témoignage qui jouera sur plusieurs registres, de l'exaltation patriotique à la dénonciation, et sera, de ce fait, inégale et diverse.

Le second symptôme est plus difficile à analyser car il s'agit d'un effet par rebond. Nous y trouvons, du reste, l'une des explications à la fortune du cliché relevé plus haut. Il y eut bien, durant le conflit, un engagement patriotique très dense des écrivains installés – et, de par leur âge, non mobilisés – mais, en même temps, cet engagement eut par la suite des effets indirects qui le disqualifièrent très largement dans la mémoire collective. Cette participation des écrivains de l'arrière n'est pas simple à reconstituer, à plus de huit décennies de distance. Les outrances de certains sermons patriotiques durant le conflit puis l'excès des anathèmes lancés rétrospectivement par les plus jeunes contre leurs aînés au cours des deux décennies suivantes au nom du pacifisme ont obscurci rétrospectivement la nature et la teneur de cette

intervention. Si la mémoire du milieu intellectuel a gardé le souvenir d'*Au-dessus de la mêlée*, l'influence de Romain Rolland fut, sur le moment, très limitée. En revanche, pour des raisons certes différentes, écrivains nationalistes et intellectuels de gauche – ceux-ci au nom de la guerre pour le Droit – montèrent pour la plupart au créneau : il y eut bien, à cet égard, une Union sacrée des intellectuels, et notamment des écrivains.

Assurément, il y eut, dans un tel contexte, bien des effets de plume dont la violence, rétrospectivement, surprend. Dès le 8 août 1914, Henri Bergson avait ouvert une séance de l'Académie des sciences morales et politiques en proclamant : « [Notre Académie] accomplit un simple devoir scientifique en signalant dans la brutalité et le cynisme de l'Allemagne, dans son mépris de toute justice et de toute vérité, une régression à l'état sauvage. » Ainsi, les charges contre l'Allemand deviennent un « devoir scientifique », et Lavisse et Durkheim, parmi beaucoup d'autres, apporteront leur écot, tout comme les écrivains estimèrent sans doute qu'il en allait de leur « devoir » littéraire de pourfendre le « Boche ». Toujours est-il que beaucoup remplirent ainsi ce qu'ils considéraient comme leur devoir patriotique. Les habits verts de l'Académie française, par exemple, se fondirent dans le concert garance puis bleu horizon : ainsi Henri Lavedan qui, dans *L'Intransigeant* du 15 décembre 1914, chante la « belle » et « ivre » baïonnette.

Cette intervention des savants et des hommes de lettres ne doit pas être rétrospectivement perçue seulement à travers l'écran des accusations, le plus souvent ultérieures, de « bourrage de crâne ». Certes, *Le Canard enchaîné* porta le fer dans la plaie dès l'époque du conflit : en 1917 il procéda, en consultant ses lecteurs, à l'élection du « grand chef de la tribu des bourreurs de crâne », où Gustave Hervé et Maurice Barrès arrivèrent en tête. Mais, globalement, c'est le milieu intellectuel presque tout entier qui soutint sous une forme ou sous une autre la défense nationale. Et si Jean Guéhenno pouvait écrire vingt ans plus tard, dans son *Journal d'un homme de 40 ans*, « la république des lettres, dans son ensemble, était devenue une profitable entreprise de pompes funèbres », l'opinion en 1927 du fondateur des Décades de Pontigny, Paul Desjardins, par essence fin connaisseur des milieux littéraires, est probablement plus proche de la réalité historique et psychologique : « Nous étions le chœur des vieillards, dont l'office est de compatir et, à l'occasion, de diagnostiquer, d'arbitrer. » Phrase significative, qui laisse percevoir, en filigrane, que, beaucoup plus que dans l'image convenue qui fleurira notamment quelques années plus tard, dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de « vieillards » se bornant à exhorter les plus jeunes à bien mourir, les professeurs et écrivains aînés étaient taraudés par la mauvaise conscience : au moment où leurs élèves ou leurs lecteurs, parfois aussi leurs enfants, tombaient par rangs entiers, beaucoup estimèrent avoir un devoir patriotique à remplir et ils s'en acquittèrent par ce qui apparut ensuite comme des effets de plume et des sermons à bon compte. Par-delà les procès intentés après la guerre, il serait donc historiquement inéquitable de résumer l'attitude des écrivains en une vision qui serait polémique et caricaturale : les hérauts de l'arrière et les héros des premières lignes.

Cela étant, la trace de la guerre dans le milieu littéraire ne se réduit pas au sillon sanglant laissé parmi les plus jeunes et aux exhortations patriotiques des plus âgés.

Elle se perçoit aussi à l'existence d'une génération du feu, qui dépasse bien sûr ce milieu littéraire mais dont les traits y sont particulièrement perceptibles. À cette génération, la guerre a non seulement donné une existence en l'enfantant dans le chaudron des tranchées, mais elle lui a aussi conféré une identité, par le phénomène ancien combattant qui la soude par des structures de sociabilité très denses et surtout par une sensibilité commune. Les traits constitutifs de cette sensibilité découlent de la participation au combat : la peur, mais aussi la fierté, l'expérience de la mort, mais aussi l'amour de la vie, le sentiment d'avoir lutté pour l'existence même de la patrie, mais aussi, désormais, une haine de la guerre qui engendre le pacifisme. Celui-ci est bien l'une des clés de voûte de la France de l'entre-deux-guerres et, contrairement à une idée reçue, les anciens combattants, loin d'être habités par sorte de fièvre chauvine, ont été en leurs provinces les *missi dominici* de ce sentiment. Au fil de la guerre, ils avaient pris la mesure des trous qui devenaient béants au sein de leur génération : s'étant comptés, ils n'entendaient plus s'en laisser conter.

Et dans la propagation de ce pacifisme forgé au contact direct du feu meurtrier, les écrivains anciens combattants joueront leur partition. Partition au demeurant diverse, chacun exploitant à sa manière ses souvenirs et évoquant sur des registres multiformes l'héroïsme et la folie meurtrière, la grandeur et la misère des hommes en guerre. Aragon, par exemple, commençait ses études de médecine lorsqu'il fut envoyé au front en juin 1918 comme médecin auxiliaire après une formation au Val-de-Grâce. Très exposé, il subira l'expérience atroce d'être enseveli vivant par l'explosion d'un obus. « J'ai vu la Woëvre à tombe ouverte », écrira-t-il dans *Le Roman inachevé*, et il intitulera un poème « Classe 1917 ». Quant à Céline, il revint de la guerre réformé et transformé : admirateur, avant l'été 1914, des escadrons de cuirassiers, le maréchal des logis Louis Destouches s'était retrouvé au ras de la glèbe, agent de liaison entre les boyaux de tranchées où une balle l'atteignit. Cette blessure et la découverte de la souffrance au quotidien inspirent la première partie de *Voyage au bout de la nuit*, sorte d'initiation de Bardamu, « puceau de l'Horreur » qui parviendra à « sauver ses tripes ».

Un tel choc entraînera au sein des écrivains appartenant à la génération du feu, par-delà la diversité de leurs sensibilités politiques ou spirituelles, un pacifisme commun. Le cas Céline est, là encore, significatif. En mai 1938, il déclare à un journaliste de *La Presse* : « La Tchécoslovaquie, je m'en fous comme du doigt de pied d'un facteur français. [...] Il n'y a rien qui vaut le doigt de pied d'un facteur français. » Par-delà la contradiction apparente des deux maximes podologiques, le message est clair : tout, plutôt que la guerre. Même sentiment, au bout du compte, chez l'ancien combattant Jean Guéhenno, né en 1890, qui parlera dans son *Journal d'un homme de 40 ans* de la « jeunesse morte » au combat, celle de sa classe. Ou encore François Mauriac, né en 1885 : celui-ci avait, selon ses propres mots, une « santé chancelante » qui le préserva des tranchées mais, convoyeur de la Croix-Rouge, il évoquera plus tard dans la préface de ses *Mémoires politiques* les « pauvres enfants de [sa] classe, avec [leurs] pantalons rouges, fauchés en plein champ, à découvert, par les mitrailleuses allemandes ! ».

Par-delà ce pacifisme commun, la guerre a aussi engendré chez nombre d'écrivains des engagements politiques très divers mais souvent tournés vers les extrêmes. Dans certains cas, la révolte a pu être d'abord esthétique avant de devenir politique : ainsi les surréalistes, bientôt attirés par le communisme. Et nous retrouvons là Aragon. De même Barbusse, socialiste avant guerre, mais sans engagement très marqué, devient à partir de la fin de 1919 partisan de « la République socialiste des soviets » et en 1923 il adhérera au PCF. Mais la révolte et la nausée conduisirent parfois d'autres écrivains politiques aux antipodes politiques, vers le fascisme. Ainsi, chez Drieu La Rochelle, le rôle de la guerre est essentiel, même s'il est complexe. Le cheminement qui mènera l'auteur de *La Comédie de Charleroi* vers le fascisme ne peut être ramené, comme il est parfois fait, à l'équation guerre = virilité = antidote à la décadence = fascisme. C'est moins sa participation au premier conflit mondial qui déclenchera par la suite chez Drieu son glissement vers le fascisme que le fossé entre ce conflit et une vision sublimée de la guerre, héritée de l'enfance. Une vision qui entra vite en contradiction avec la réalité de la guerre moderne, vécue par le jeune homme sur les champs de bataille. Floué, brisé, il croira, dans les années 1930, retrouver les vrais guerriers de son imagination en la personne des fascistes, à ses yeux paladins de l'Europe nouvelle. Cette quête, également nourrie par l'obsession de la décadence, le conduira, comme son héros *Gilles*, vers le fascisme. Dans son cas, la guerre rêvée fut tout aussi fondamentale que la guerre vécue.

Au bout du compte, chez les écrivains comme dans le reste de la population française, la génération née dans le chaudron de la guerre en fut parfois marquée de façon contradictoire : elle tira de sa gestation dans les tranchées une sorte de bagage génétique à la fois pacifiste – et donc consensuel – et, dans certains cas, extrémiste. Le virus, donc, en même temps que l'affaiblissement des défenses immunitaires : car, lorsque la démocratie fut menacée par des régimes qui lui étaient hostiles, le pacifisme neutralisa partiellement les anticorps capables de fortifier cette démocratie agressée. L'esprit de Munich, quand sonnera l'heure du tocsin, est niché dans cette contradiction.

LE TEMPS DU TOCSIN

Dans les années 1920, toutefois, passé le moment du glas, il n'est pas encore question de tocsin : les « Années Folles » déploient leurs fastes et c'est bien alors le temps retrouvé de la culture française après quatre années de respiration retenue. En littérature, cet après-guerre voit notamment la reconnaissance d'auteurs qui avaient déjà un passé par leur œuvre mais dont l'accès à la notoriété avait été différé : le cas de Proust est le plus connu mais, d'une certaine façon, Paul Valéry ou André Gide ont connu également un tel décalage. Bien plus, malgré les carnages de la guerre, des écrivains plus jeunes, appartenant à la génération du feu, apparaissent à leur tour : le surréalisme, on l'a vu, en est un des surgeons les plus remuants. Cette sédimentation de plusieurs générations d'hommes de lettres explique cette donnée essentielle : le maintien dans les années 1920 d'une tradition culturelle française essentiellement fondée sur la littérature. D'une certaine façon,

cette décennie en marque même l'apogée, avec, comme pour les auteurs, l'épanouissement de structures de sociabilité apparues peu avant la Première Guerre mondiale. C'est ainsi, par exemple, que *La Nouvelle Revue française* et les Éditions Gallimard connaissent alors un rayonnement qui en fait l'un des épicentres de la vie littéraire. Le temps est bien venu du « cycle éditorial » (Régis Debray) de l'histoire des intellectuels. Et une institution née elle aussi dans les années qui précédèrent la guerre est également emblématique : nées en août 1910, les décades de Pontigny réuniront chaque été, de 1922 à 1939, plusieurs dizaines d'écrivains dans une ancienne abbaye cistercienne rachetée par Paul Desjardins, le maître des lieux.

Quelques années plus tard, au seuil de la décennie suivante, un observateur étranger aussi perspicace qu'Ernst-Robert Curtius pouvait encore noter dans son *Essai sur la France* (1932) : « Ni le philosophe, ni le musicien, ni le savant, ne sont en France des exposants de l'esprit national : ce rôle incombe au littérateur. » En même temps, il est vrai, une telle suprématie est en train de s'éroder. L'intellectuel dreyfusard était certes souvent un écrivain, mais déjà le professeur perçait. À la même date que Curtius, un Thibaudet, décelant l'existence d'un « parti intellectuel » (*NRF*, août 1932), évoque « ce cléricalisme laïque à fondations temporelles, dont l'ancêtre encore très actif paraît bien Paul Desjardins » : ce dernier, on l'a vu, réunit chaque année des écrivains à Pontigny, mais lui-même est avant tout un professeur. Quelques années plus tôt, déjà, le même Thibaudet constatait d'ailleurs, à travers la victoire du Cartel des gauches, l'avènement de la *République des professeurs* (1927).

La fin de la prépondérance des hommes de lettres par rapport à ces derniers est bien, tout compte fait, une donnée de l'entre-deux-guerres. Les décades de Pontigny elles-mêmes reflètent, dans leur contenu, une telle évolution : dans les années 1920, on l'a vu, les écrivains y régnaient ; au fil de la décennie suivante, la place des philosophes, notamment, s'y fait progressivement plus grande. Et dans les grandes pétitions d'intellectuels, l'évolution est également perceptible. Au seuil de l'après-guerre, ce sont bien les écrivains qui sont encore en proue. Deux batailles de pétitions sont, à cet égard, révélatrices. La première eut lieu au début de l'été 1919. *L'Humanité* du 26 juin publia un texte de Romain Rolland adressé aux « travailleurs de l'esprit » et cette « déclaration d'indépendance de l'esprit » fut signée avant tout par des écrivains : Barbusse, mais aussi, entre autres, Georges Duhamel, Romain Rolland et Jules Romains. Et le contre-feu qui lui fut opposé fut aussi avant tout un texte d'écrivains : *Le Figaro* du samedi 19 juillet 1919 publia, dans son supplément littéraire, un texte collectif intitulé « Pour un parti de l'intelligence » et, là encore, les cinquante-quatre intellectuels signataires étaient avant tout des hommes de lettres : ainsi Paul Bourget ou Francis Jammes. De même, six ans plus tard, ce sont des écrivains qui s'affrontent à propos de la guerre du Rif. *L'Humanité* du 2 juillet 1925 entre en lice la première, avec un manifeste intitulé « Les travailleurs intellectuels aux côtés du prolétariat contre la guerre du Maroc ». Ce texte, rédigé par Henri Barbusse, s'inscrivait dans le cadre de la campagne du parti communiste contre la guerre du Rif. Son importance a probablement été surévaluée rétrospectivement en raison de l'intérêt qu'il présente pour les chercheurs. S'y exprime, en effet, le rapprochement alors en cours entre les surréalistes et *Clarté*, revue de jeunes intellectuels communistes. Si l'on ajoute que la pétition scelle aussi la convergence

avec le groupe « Philosophies » qui, autour de Georges Politzer, Henri Lefebvre et quelques autres, fut alors une passerelle qui conduisit d'autres jeunes clercs vers le marxisme et le communisme, on saisit mieux la notoriété acquise rétrospectivement par ce texte. Sur le moment ni *L'Humanité*, ni encore moins *Clarté* n'étaient pourtant à même de lui fournir un réel écho dans le pays. De surcroît, il est vrai, nombre de ses signataires, alors quasi anonymes, devinrent ensuite des écrivains célèbres : Aragon, Artaud, Breton, Desnos, Éluard et Soupault, entre autres. Mais c'est la contre-attaque des écrivains de l'autre bord qui est ici significative. *Le Figaro* du 7 juillet 1925 publia, en effet, sous le titre « Les intellectuels aux côtés de la Patrie », une ferme condamnation de ceux qui « ont l'audace de défigurer le devoir si haut et si généreux de progrès et d'humanité que la France s'est donné sur la terre d'Afrique ». L'ampleur et la diversité des signatures – 175 dès le 7 juillet, près de 400 au bout de quelques jours – montraient que le thème de la France civilisatrice et émancipatrice transcendait alors les appartenances politiques et que les intellectuels anticolonialistes étaient, à cette époque, bien peu nombreux, y compris à gauche. Surtout, là encore, même si cette pétition entendait dépasser le seul milieu littéraire et refléter l'ensemble des forces culturelles et spirituelles, les écrivains y étaient en pointe, aussi bien ceux déjà célèbres – Henry Bernstein, Henri de Régnier, Pierre Benoit – que d'autres appelés à le devenir – François Mauriac ou André Maurois.

Bien différentes sont les années 1930. Globalement, on le verra, l'engagement des intellectuels se fait alors plus dense. Surtout, en leur sein, les « professeurs » submergent, au moins statistiquement, les écrivains. Le fait est tangible jusque dans la composition du triumvirat placé à la tête du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes constitué après les événements du 6 février 1934 : Alain, Paul Langevin et Paul Rivet sont tous les trois professeurs, le premier est depuis peu à la retraite de sa chaire de philosophie de la khâgne du lycée Henri IV, le deuxième enseigne au Collège de France et le troisième est professeur au Muséum. De même, à partir de 1936, les grandes batailles de pétitions entre intellectuels français à propos de la guerre d'Espagne alignent bien des noms d'universitaires, plus nombreux que ceux d'écrivains et le plus souvent placés désormais avant eux dans la titulature des manifestes. Dans les pétitions de gauche plus encore que dans celles de droite, ces professeurs se retrouvent bien au premier rang et constituent la première vague des batailles frontales. Entre 1936 et 1939, 1919 semble déjà loin, où les écrivains étaient les rédacteurs de la « déclaration d'indépendance de l'esprit » ou composaient les troupes du « parti de l'intelligence ».

Mais revenons au seuil de ces années 1930. L'incendie allumé sur les rives de l'Hudson en 1929 a gagné, avec deux ans de retard, les bords de Seine et il va désormais, avec certes une intensité moindre qu'outre-Atlantique ou qu'en Allemagne mais de façon plus durable, couver en France tout au long de la décennie. Et, dès lors, sera réactivé un antiparlementarisme que l'on pouvait croire définitivement apaisé depuis le début du siècle : le doute s'insinue sur la solidité du régime parlementaire et sur sa capacité à résorber l'onde de choc de la crise. D'autant que l'enracinement du communisme en Russie après 1917 et l'extension des fascismes européens à la faveur de la crise de 1929 fournissent désormais des modèles poli-

tiques concurrents de la démocratie libérale et dont l'aire géographique s'agrandit rapidement.

Tout autant que le décor, les hommes aussi ont changé. Barrès est mort en 1923 ; Maurras, presque septuagénaire, s'isole dans une surdité hautaine. La génération des quadragénaires née vers 1890 – la fameuse génération d'Agathon – a été décimée par la guerre. Ce qui, indirectement, donne leur chance précoce aux jeunes gens nés vers 1905, que la guerre n'a effleurés que par frères aînés ou pères interposés. C'est au sein de cette génération que va naître à la charnière des deux décennies, et donc avant même l'éclosion de la crise, le mouvement des « non conformistes ». Leurs idées sont véhiculées par de petites revues, dont les tirages demeurent le plus souvent confidentiels : *Ordre nouveau*, avec Arnaud Dandieu, Robert Aron, Denis de Rougemont, Daniel-Rops, *Plans*, dirigé par Philippe Lamour, *Réaction*, de Jean de Fabrègues, avec Jean-Pierre Maxence et Thierry Maulnier, et *Combat* qui accueillait les mêmes auteurs ainsi que Georges Blond et Pierre Andreu. *Esprit* également, avec beaucoup de nuances, peut se rattacher à ce courant, au demeurant multiforme. Pour ces jeunes clercs en colère, l'heure est bien à l'engagement. Robert Aron et Arnaud Dandieu écrivent alors, dans *Décadence de la nation française* : « La fuite devant le concret, voilà la terrible trahison des clercs, celle dont la lâcheté idéaliste menace la France et le monde. » Et l'impératif catégorique d'engagement doit être mis au service d'un projet : trouver une voie médiane entre le capitalisme et le marxisme.

Cela étant, même si un tel courant connut par la suite des résurgences, là n'est pas, au bout du compte, l'essentiel. Ces « non-conformistes » à la recherche d'une troisième voie devront bientôt choisir leur camp en une décennie particulièrement dense en engagements politiques pour les intellectuels et dans un contexte de bipolarité accentuée. Cette densité fut telle que la période est devenue un point de référence, voire de nostalgie : « Où sont les Gide, les Malraux, les Alain, les Langevin d'aujourd'hui », interrogeait, par exemple, en juillet 1983 l'écrivain Max Gallo, en prélude, nous l'avons signalé en introduction, au débat qui défraya un été durant la chronique des clercs et qui portait sur « le silence des intellectuels » de gauche. Mais le rappel par l'historien d'une telle densité d'engagements et le constat du souvenir laissé au sein du milieu intellectuel risquent de n'être qu'un poncif s'ils ne sont pas assortis de précisions qui sont autant de nuances par rapport à la trace conservée par la mémoire collective. D'autant que cette mémoire a été très largement façonnée par plusieurs générations d'intellectuels de gauche, dominantes en France après la Seconde Guerre mondiale. La première tâche qui s'impose à l'historien, par-delà ces jeux et rejeux de mémoire, est donc de rétablir de véritables proportions et d'opérer des remises en perspective.

Il s'agit tout d'abord, bien sûr, de tenter de mesurer l'ampleur exacte de ce milieu intellectuel des années 1930, au sein duquel interviennent les écrivains. Se fondant sur une acception très large du mot intellectuel – à replacer dans les combats idéologiques du Parti communiste français durant la première décennie de la Ve République –, l'historien Claude Willard, prenant pour source les résultats du recensement de 1936, dénombrait « environ 450 000 intellectuels ». Cette estimation appelle, certes, discussion. Faut-il, en effet, inclure dans la catégorie des intellectuels

tous les membres de l'enseignement public, à l'époque au nombre de 186 000 ? En leur sein, l'enseignement supérieur ne représente alors qu'un millier de personnes environ, pour plus de 120 000 instituteurs et institutrices. Assurément, le rôle de ces derniers a été essentiel dans l'histoire de la III[e] République ; pour autant, doit-on tous les inclure dans la catégorie des intellectuels ? Par-delà les questions – probablement insolubles – de taxinomie, on pressent bien qu'une telle extension entraînerait une inflation, et donc une dilution, de la catégorie. Ainsi, si l'on met en parallèle le nombre avancé par Claude Willard pour 1936 et celui couramment avancé pour l'époque de l'Affaire Dreyfus – « quelque trente mille personnes », selon Madeleine Rébérioux –, il y aurait eu une augmentation des intellectuels français de 1 500 % en un tiers de siècle, pour une population totale à peu près étale !

De toute façon, même en retenant l'estimation de 450 000 intellectuels en 1936, la société intellectuelle ne représenterait à cette date que 2,2 % des actifs. Sa force de frappe n'est donc pas, en tout état de cause, numérique. De même, sur le plan parlementaire, il serait excessif de faire du Front populaire une « République des professeurs » bis. Tout comme le Cartel des gauches en 1924 – pour lequel Albert Thibaudet forgea pourtant la formule –, la majorité politique sortie des urnes d'avril-mai 1936 n'était que modérément enseignante : vingt-deux instituteurs et quarante-trois professeurs – soit un pourcentage dépassant à peine 10 % de l'ensemble – pour cent dix-neuf avocats. On est loin des 34,1 % d'enseignants élus en 1981, ou même des 17 % en 1946.

Ce n'est pas seulement le poids démographique et parlementaire des intellectuels, dans les années 1930, qui doit être ainsi remis en perspective. Leur répartition idéologique à la même date appelle aussi une mise au point par rapport à ce qu'une vision rétrospective trop rapide suggère parfois. Certes, celle-ci retient surtout les intellectuels présents, comme André Gide ou André Malraux, sur les tréteaux des grands combats de la gauche française et sur les estrades du Front populaire. Et pourtant, dans la réalité telle que l'historien peut la reconstituer au moins à gros traits, une large part de l'*intelligentsia* française de l'époque penchait à droite. On pourrait multiplier les indices d'un tel rapport de forces. L'un des plus significatifs est bien la pétition qui réunit au début de l'automne 1935 plusieurs centaines de clercs, signataires d'un texte hostile à des sanctions contre l'Italie au moment de la guerre d'Éthiopie. Ces intellectuels qui signent alors dans *Le Temps* ce manifeste « pour la défense de l'Occident » se réclament eux aussi explicitement, comme leurs adversaires de gauche, d'un devoir de « vigilance » censé leur dicter leur attitude et en appellent également aux « forces de l'esprit ».

Ces « forces de l'esprit » venues des versants de droite et de gauche du paysage politique étaient, de fait, assez également réparties. Le moment le plus révélateur, à cet égard, en est bien, plus encore que la guerre d'Éthiopie, la période de la guerre d'Espagne. D'autant qu'à la même date, au plan intérieur, les attitudes opposées vis-à-vis du Front populaire entraînent une sorte de guerre franco-française des intellectuels. Si l'on analyse les batailles de pétitions qui ont lieu en ces occasions, il apparaît que ce sont bien des « forces de l'esprit » d'amplitude à peu près équivalente qui sont alors en état de mobilisation dans les deux camps.

L'observation est à la fois banale et essentielle. Banale car l'histoire des intellectuels français depuis l'Affaire Dreyfus est jalonnée, on l'a vu, de tels affrontements binaires. Essentielle car ces affrontements prennent dans les années 1930 une amplitude qu'ils n'avaient jamais connue auparavant. Ce qui, au demeurant, donne à la décennie son importance particulière dans cette histoire des clercs. Nous sommes bien alors à un moment tournant. Et là encore, une remise en perspective s'impose de la part de l'historien. Si Jean-Paul Sartre proclame le « devoir d'engagement » dans le premier numéro des *Temps modernes* en octobre 1945, une telle posture n'est pas réellement fondatrice. L'analyse se borne, en fait, à théoriser un processus déjà largement enclenché au cours des années 1930. Et qui rompait avec la décennie précédente : quand Julien Benda, en 1927, avait proclamé dans *La Trahison des clercs* que ceux-ci ne devaient pas pratiquer d'engagement public, sous peine d'être traîtres à leur statut et à leur rôle – sauf, précisait-il, pour la défense de grandes valeurs universalistes comme au moment de l'Affaire Dreyfus –, les discussions suscitées par son livre montraient ainsi que tel était bien l'avis de nombre d'intellectuels à cette date.

Si les années 1930 marquent donc bien une inflexion en ce domaine, encore faut-il tenter d'en percevoir les causes. La première est, par essence, la plus directement visible. Dans les années 1930, l'Histoire se remet en marche. Au cours de la décennie précédente, en effet, cette Histoire semblait s'être apaisée : après l'hécatombe de 1914-1918 et les immenses difficultés de l'immédiat après-guerre, la stabilisation des relations internationales et l'épanouissement d'une réelle prospérité économique dans les pays industrialisés avaient paru garantir désormais la paix mondiale. La formule qui, en France par exemple, semble le mieux résumer alors l'aspiration du plus grand nombre est le souhait que la Grande Guerre ait été « la der des ders », en d'autres termes qu'il n'y ait plus jamais de guerre et que lui soient substitués le droit international et la sécurité collective. Une telle espérance peut paraître rétrospectivement dérisoire ou pathétique, relue à l'aune de ce qui se passa moins de quinze ans plus tard. Mais ce serait, d'une certaine façon, commettre une sorte d'anachronisme, car sur le moment même, au cœur de ces années 1920, il y eut bien cet espoir, largement partagé par les peuples européens, que la sécurité collective et l'arbitrage international, assurés par la Société des Nations, viendraient désormais arbitrer et apaiser les conflits inhérents aux sociétés humaines. Mais cet espoir, de fait, n'était qu'un rêve, car l'Histoire au fil des années 1930 entra rapidement dans une nouvelle phase de turbulence. En quelques années, la nouvelle configuration internationale fut placée sous le signe de la tension croissante et du danger de guerre grandissant. Ce qui, il faut le souligner ici, entraînera de délicats tiraillements pour les intellectuels pacifistes. Dans le climat apaisé des années 1920, ceux-ci se trouvaient en phase avec leur époque. Désormais, il faudra penser la guerre, ou pour le moins le conflit idéologique avec les fascismes, et ces intellectuels se retrouveront dès lors écartelés entre leur attachement à la défense de la paix et la nécessité de la fermeté – au risque de la guerre – face à des régimes fascistes de plus en plus offensifs.

Cet enjeu, du reste, n'est pas le seul qui marque ainsi les années 1930. Là est, d'ailleurs, la deuxième raison de l'engagement croissant des intellectuels français

au fil de cette décennie. Celle-ci constitue, en effet, une époque de grandes causes qui sont à la fois un facteur de mobilisation et de division pour ces intellectuels. Au plan extérieur, on l'a dit, ils se rassemblent et s'affrontent dans de grandes batailles de pétitions : Éthiopie, Espagne, menées hitlériennes vers l'Europe centrale, autant d'occasions de se compter et de débattre. Et les clivages sont d'autant plus marqués que, au plan intérieur, la montée en puissance du rassemblement populaire avive les antagonismes entre clercs. La multiplication des clivages sur les différents enjeux engendre un véritable champ de failles courant à travers la société intellectuelle française et s'ordonnant autour d'une grande fracture centrale : comme l'écrit sur le moment un observateur, « ici, comme au temps de l'Affaire Dreyfus, nous assistons au conflit de deux esprits, de deux conceptions de la justice, de la vie politique et du devenir de l'humanité ».

Cela étant, de telles cassures binaires, on l'a déjà dit, ont été fréquentes au fil de l'histoire des intellectuels français depuis l'Affaire Dreyfus. Bien plus, les explications par le réveil de l'Histoire et par la multiplication des grandes causes de mobilisation ne suffisent pas, à bien y regarder, à rendre compte de cette densification de l'engagement des clercs. Elles ne sont pas spécifiques, en effet, de ces années 1930. D'une part, l'historien sait bien que « la fin de l'Histoire » n'existe pas : les *roaring twenties*, pas plus que tout autre décennie, n'ont pas vu le temps s'arrêter ; tout au plus apparaissent-elles rétrospectivement comme une période de temps suspendu, durant laquelle le cours de l'Histoire semble hésiter. D'autre part, si ces années 1920 font réellement contraste avec la décennie suivante placée sous le signe des situations d'urgence et des grandes mobilisations qui en découlent, force est de constater que cette décennie n'a pas le monopole de la densité historique : l'histoire française est jalonnée de telles configurations placées sous le signe de l'urgence et de la tension.

En fait, c'est bien un troisième facteur qui confère une certaine spécificité à cette période et qui explique l'engagement croissant des intellectuels. Les années 1930, replacées dans le moyen terme de l'histoire séculaire de ces intellectuels français depuis l'Affaire Dreyfus, apparaissent bien comme une césure sur le plan idéologique à gauche aussi bien qu'à droite. À gauche, les chemins de l'engagement passent moins désormais par la défense des valeurs du dreyfusisme que par les combats de l'antifascisme. À droite, l'anticommunisme devient un moteur de l'action plus puissant que le procès de la République ou l'exaltation de la nation. Du coup, la donne, pour ce qui concerne les intellectuels, s'en trouve très largement modifiée. Antifascisme et anticommunisme, en effet, sont deux notions à forte densité idéologique, ce qui confère *de facto* à ces intellectuels un statut de maîtres à penser pour deux camps en quête d'identité idéologique. Ils contribuent alors, de ce fait, à colorer nombre des débats civiques de leurs propres mots, jusqu'ici confinés dans une sphère beaucoup plus étroite.

Pour autant, peut-on conclure à une influence renforcée de ces clercs sur leurs concitoyens ? La réponse, d'une façon générale, varie avec les époques, les lieux et les milieux. Pour les années 1930, il convient de ne pas trop minimiser une telle influence. Certes, comme pour les autres périodes, une large partie de l'intervention des clercs est restée avant tout endogène : les intellectuels parlent aux intel-

lectuels et l'écho de leurs voix résonne d'abord au sein de la société intellectuelle. Mais, pour les raisons mêmes évoquées plus haut, un tel écho a alors débordé davantage qu'à l'ordinaire. Les thèmes de l'anticommunisme et de l'antifascisme, diffusés et vulgarisés par les intellectuels, ont profondément imprégné les cultures politiques de l'époque et ont, de surcroît, laissé sur elles une empreinte durable. Rares, à tout prendre, sont dans l'histoire française les moments d'osmose aussi complète : le milieu intellectuel français s'est alors coloré des débats politiques de son époque mais a également contribué à leur donner ses propres teintes.

Reste une autre question essentielle. Pour un intellectuel, quelles sont les causes qui déterminent le passage à l'acte, en d'autres termes l'engagement ? La réponse, en fait, relève d'une alchimie qui varie assurément avec les individus, et l'historien ne peut tenter d'y répondre qu'en analysant ces chemins de l'engagement au cas par cas. Il reste pourtant, on l'a déjà souligné, qu'à une date donnée existent des champs de force idéologiques qui déterminent des phénomènes d'aimantation et induisent donc les grandes attractions idéologiques, constituant, de ce fait, comme la boussole de ces chemins. Un tel constat, sans exclure *a priori* ce que la recherche de corrélations sociologiques peut avoir d'intéressant, montre que l'étude de tels champs idéologiques est probablement une piste aussi féconde que le labour des « champs » sociologiques, au sens où l'entendent, par exemple, les disciples de Pierre Bourdieu.

En ces années 1930, ce sont assurément le fascisme et le communisme qui structurent ainsi les débats – et donc, on l'a vu, l'antifascisme et l'anticommunisme. Bien des textes de mobilisation, à gauche, dénonceront le « danger fasciste », non seulement au-delà des frontières mais également endogène. Depuis cette date, historiens français et étrangers ont tenté d'évaluer l'amplitude exacte de la propagation du fascisme en France, notamment en milieu intellectuel. Assurément, la plupart de ces historiens – mais il y a encore débat sur ce point, notamment autour de l'œuvre de Zeev Sternhell – ont nuancé fortement la réalité d'une véritable menace endogène, mais ils ont également souligné que la perception par les contemporains avait bien été celle d'un danger grave et imminent. Les deux observations, loin d'être contradictoires, font toucher au cœur de la crise française des années 1930. Dans la mesure où il y avait, pensait-on, danger fasciste, l'antifascisme réactif devint alors une donnée essentielle de la vie politique.

On laissera ici de côté la question, au demeurant importante, mais non centrale pour notre propos, de l'éventuelle instrumentalisation de cet antifascisme par l'Union soviétique, pour s'en tenir à sa propagation. Car, quels que soient, au bout du compte, les facteurs de l'impulsion initiale et les arrière-pensées d'une partie des relais, cette propagation fut une réalité historique fondamentale et sa nature, par essence, était à forte teneur idéologique. Tout comme était fortement idéologique l'attraction alors exercée – parfois précisément au nom de l'antifascisme – par le communisme sur la société intellectuelle française. Là encore, les années 1930 introduisent une inflexion notable. Au cours de la décennie précédente, en effet, cette attraction était restée, somme toute, limitée : la « lueur » née à l'Est n'y était guère alors qu'un scintillement, ne touchant réellement que quelques milieux intellectuels et n'imprégnant que quelques microclimats idéologiques. Certes, la noto-

riété acquise ensuite par certains de ces milieux – ainsi les surréalistes – a pu conduire rétrospectivement à une surdétermination de l'attrait du communisme au fil des années 1920. Mais ce serait là encore une erreur de perspective d'imaginer cet attrait statistiquement significatif. Au cours de la décennie suivante, en revanche, les combats de l'antifascisme, notamment, enclencheront un processus d'attraction vers le communisme. Certes, le degré de proximité avec le PCF et la densité d'engagement personnel ont pu fortement varier d'un clerc à l'autre : c'est donc toute une palette d'attitudes qu'il faudrait passer en revue, de l'« encarté » jusqu'au « compagnon de route ». Une réalité demeure : même si nous ne nous trouvons pas alors dans la configuration de l'après 1945, qui fut l'âge d'or en France des intellectuels communistes et des clercs compagnons de route, il y a bien là une première phase durant laquelle le communisme fut l'un des éléments centraux de la toile de fond intellectuelle.

Très probablement, l'engagement plus dense de toutes les catégories d'intellectuels a rendu plus mince, en proportion, la strate des écrivains. Les clercs, eux aussi, sont désormais engagés dans « l'ère des masses ». Pour autant, même si en ces années 1930 des évolutions s'amorcent, qui voient notamment savants et professeurs investir en nombre le champ politique, la figure sociale de l'écrivain reste en première ligne. À tel point que l'on a pu récemment proposer un découpage du « siècle des intellectuels » (Michel Winock) à travers de grands écrivains éponymes : les « années Gide » ont succédé aux « années Barrès » et précédé les « années Sartre ».

Mais Gide, et avant lui Barrès comme après lui Sartre ont-ils influencé les opinions et les comportements collectifs de leurs concitoyens ? Car, à bien y réfléchir, l'une des questions principales concernant l'engagement des écrivains n'est pas seulement l'amont, en d'autres termes le problème des facteurs et motivations de cet engagement. L'aval importe tout autant, c'est-à-dire les effets de cet engagement : les intellectuels influencent-ils en profondeur les jugements politiques et les engagements de leurs contemporains ? La réponse, assurément, varie là encore avec les époques, les lieux et les milieux. Mais, pour ce qui est des années 1930, on aurait tort de trop minimiser cette influence. Car les thèmes de l'antifascisme et de l'anticommunisme, qui structurent à cette époque le débat politique, sont, par essence, à forte densité idéologique et ont donc été largement diffusés et vulgarisés par ces écrivains et, plus largement, par l'ensemble des intellectuels.

Au cours des années suivantes, en revanche, celles de l'Occupation, c'est une période tout à fait différente de l'histoire de ces intellectuels qui commence. À tel point, du reste, qu'il est singulièrement complexe de rendre compte avec précision des attitudes ou des postures prises alors par les écrivains français. La mémoire collective a surtout retenu le collaborationnisme de quelques-uns et le prix du sang payé, dans le combat de l'ombre, par d'autres. Mais quel est, rétrospectivement, le degré de représentativité des uns et des autres ? À cette question d'échelle s'ajoute, de surcroît, une donnée essentielle : les années noires constituent assurément pour la littérature française une période spécifique. Le contexte historique est alors, en France, liberticide et la liberté d'expression, notamment, se trouve entravée. De ce fait, la Résistance intellectuelle ne peut s'opérer qu'au prix du danger encouru :

s'engager à cette date, c'était s'exposer à l'emprisonnement, voire à la déportation ou à l'exécution. D'où la nécessité de recourir à des pseudonymes – ainsi Jean Bruller devenu Vercors ou François Mauriac signant Forez – et d'éditer dans la clandestinité : les Éditions de Minuit, qui publièrent *Le Silence de la mer*, sont restées le symbole de cette littérature de l'ombre. Or, une telle situation rompt avec l'environnement démocratique, garant de la liberté d'expression, qui avait été celui de plusieurs générations d'écrivains. À tout prendre, aucun écrivain en exercice en 1940 n'a connu, dans la pratique de son art, une situation telle que celle qui débute alors.

Une troisième difficulté vient encore compliquer la tâche de l'historien. Pour ceux des écrivains qui choisirent alors de s'engager, un tel engagement s'insérait forcément dans un contexte d'antagonisme aigu, sans comparaison avec les autres périodes du XX[e] siècle français, pourtant singulièrement dense aussi bien en amont qu'en aval de l'Occupation. Dès lors, l'analyse des mécanismes conduisant tout à la fois à ces prises de position et de risque devient essentielle, car celles-ci ne s'opéraient pas dans la quiétude du débat démocratique, où même les transgressions ne se paient jamais au prix fort. Ces mécanismes relèvent-ils de corrélations sociologiques ou la palette des explications fait-elle apparaître bien d'autres clés possibles ? Il est difficile ici de tenter en quelques lignes de trancher un débat en cours.

Plus aisée à dresser est, en revanche, la typologie des attitudes des clercs au fil de ces années troublées. Les deux catégories que la mémoire collective a le plus spontanément retenues sont la mouvance collaborationniste et la Résistance intellectuelle. La place ainsi tenue par la première s'explique aisément. Grâce à leurs liens avec l'occupant, les collaborationnistes ont été les seuls à pouvoir être aisément imprimés – livres ou périodiques – et donc à se faire facilement lire et entendre, tandis que les autres se taisaient ou, quand ils entraient en dissidence, usaient pour s'exprimer de moyens détournés, par essence à faible capacité de résonance. Bien plus, on le verra, à la Libération l'épuration toucha davantage les intellectuels que d'autres catégories également compromises avec l'Allemagne, leur conférant rétroactivement un surcroît d'importance historique. Cette double visibilité dans le paysage intellectuel risque donc de créer, rétrospectivement, une erreur de perspective. Car combien furent-ils, en fait, à s'engager ainsi dans la voie du collaborationnisme ? Encore faut-il, avant de tenter un dénombrement, définir une telle voie. C'est l'historien Stanley Hoffmann qui, dans un article de *Preuves* en 1969, a proposé la distinction devenue classique entre « collaborateurs », qui s'engagèrent dans une collaboration d'État à État qui n'était pas forcément sous-tendue par une identité idéologique, et « collaborationnistes », acquis aux idées nationales-socialistes ou, en tout cas, admirateurs du régime allemand. Ces derniers, à cet égard, apparaissent bien comme des ultras par rapport aux partisans de Vichy, qu'ils accusaient de tiédeur et par rapport auxquels ils pratiquaient une constante surenchère. Jean-Paul Sartre a écrit, après la Libération, que nombre de ces ultras s'étaient recrutés « parmi les éléments marginaux des partis politiques » et « parmi les ratés du journalisme, des arts, de l'enseignement ». Avec cette dernière catégorie, nous retrouvons notamment les milieux littéraires. Et, les concernant, l'observation de Jean-Paul Sartre apparaît globalement fondée. Force est de constater, en effet, que la

mouvance collaborationniste n'a guère accueilli dans ses rangs de grands intellectuels de l'entre-deux-guerres et qu'inversement, il est bien vrai que pour nombre de journalistes et d'écrivains restés jusque-là en arrière-plan ou en coulisse, le collaborationnisme fut pratiqué et vécu comme une revanche sociale : des places étaient à prendre et furent prises. Si les « ratés » ont ainsi afflué, il y eut aussi, comme en politique, la promotion de « marginaux », en d'autres termes des intellectuels déjà engagés avant la guerre mais qui étaient demeurés jusqu'en 1940 en retrait par rapport aux courants intellectuels dominants des années 1930. Pour eux, il s'agissait moins d'une revanche sociale que d'une victoire idéologique.

Cela étant, une telle fiche signalétique ne doit pas abuser : la diversité reste grande entre ces écrivains collaborationnistes. Que de différences, par exemple, entre Robert Brasillach et Drieu La Rochelle. Certes, ils ont en commun de n'être, à cette date, ni des ratés brutalement promus ni des anciens marginaux parvenus aux commandes, même si pour ces deux tenants de l'extrême droite littéraire la défaite de la République leur apparaît comme un juste retour des choses. Mais tout le reste, ou presque, les oppose. Né en 1909, Robert Brasillach appartient à une génération qui n'a connu le premier conflit mondial qu'à travers la mobilisation d'un père et les angoisses d'une mère ; Drieu La Rochelle, au contraire, appartient à la génération du feu et le premier conflit mondial a été pour lui, on l'a vu, un moment fondateur. De surcroît, l'un et l'autre, même s'ils subissent l'attraction fasciste, viennent sur cette orbite après des cheminements bien différents : Robert Brasillach est issu de l'Action française, et ce n'est qu'après le 6 février 1934 que le jeune homme, déçu par Maurras, est entraîné dans une dérive parallèle à celle du journal dans lequel il écrit alors, *Je suis partout ;* chez Drieu La Rochelle, si le 6 février 1934 joue le même rôle de moment d'inflexion vers le fascisme, le périple antérieur est bien différent, ce fascisme étant devenu à cette date plus révolutionnaire à ses yeux que le communisme qui l'attira un instant. Après le désastre de mai-juin 1940, Drieu et Brasillach, au terme de parcours ainsi très contrastés, parviendront l'un et l'autre à des lieux d'influence : le premier, en décembre 1940, se charge de faire reparaître *La Nouvelle Revue Française*, qui s'était sabordée après la défaite ; le second, après avoir passé quelques mois dans un camp de prisonniers, retrouve Paris et *Je suis partout*, qui devient à ce moment le titre le plus en vue de la presse collaborationniste.

Cette presse n'épargne pas le régime de Vichy. Il existe, en effet, un clivage très net, on l'a vu, entre ces collaborationnistes et les collaborateurs – au sens où l'entend Stanley Hoffmann – qui soutiennent Vichy. Ce clivage se retrouve en milieu intellectuel, au sein duquel la Révolution Nationale du maréchal Pétain trouva des appuis. Et l'on a bien là, pour cette raison, un second cas de figure dans la typologie des écrivains dans la Seconde Guerre mondiale. Ces clercs vichystes s'inscrivent, par maints aspects, dans la continuité des grands combats idéologiques des années 1930. La droite intellectuelle conservatrice, hostile aux sanctions contre l'Italie au moment de l'affaire d'Éthiopie en 1935, favorable à Franco en Espagne l'année suivante, soutiendra le plus souvent Vichy, régime qui a ses yeux garantit l'ordre social et protège la France du communisme. L'anti-communisme, si présent comme moteur des engagements des clercs au fil des années 1930, demeure donc une

donnée des prises de position d'une partie de la droite littéraire, qui, ébranlée dans sa sensibilité nationaliste par les crises des années 1930 et surtout par la défaite du printemps 1940, voit dans le maréchal Pétain un fortifiant pour une France chavirée. Il y a bien là l'une des clés pour mieux comprendre cette manière de paradoxe : des clercs héritiers de plusieurs décennies de combat nationaliste qui soutiennent de leur plume un régime qui a accepté non seulement la défaite mais le principe d'une collaboration avec le vainqueur. Probablement y avait-il aussi chez certains de ces écrivains l'idée que la France devait, en ces années noires, expier les fautes d'une République parlementaire jugée impuissante. Mais, avec de telles analyses, l'on glisse à nouveau vers les rangs collaborationnistes, dont les intellectuels, souvent marqués par le maurrassisme, virent dans l'écroulement de « la gueuse » l'occasion d'une revanche. C'est le cas, notamment, de Lucien Rebatet qui, venu comme Brasillach de l'Action française, publia alors *Les Décombres :* ce pamphlet acéré contre le régime abattu par la défaite de 1940 sera l'un des grands succès littéraires de l'Occupation. S'il existe ainsi des glissements possibles, dans l'éventail des attitudes des écrivains français entre 1940 et 1944, entre les partisans de Vichy et les collaborationnistes, ces deux catégories ne sont pas réellement réductibles l'une à l'autre. De surcroît, l'équation entre écrivains de la droite conservatrice et tenants de la Révolution nationale est, à l'analyse, très imparfaite. Une partie des hommes de lettres se rattachant à cette droite prit rapidement ses distances vis-à-vis de Vichy : l'ancien maurrassien Georges Bernanos, depuis l'Amérique latine où il se trouvait au moment de la défaite, se rallia sans aucune ambiguïté à la France libre, tandis que François Mauriac, en France occupée, opta rapidement pour la Résistance. De telles options, d'une certaine façon, s'inscrivaient en continuité avec les prises de position de ces deux catholiques qui, quelques années plus tôt au moment de la guerre d'Espagne, avaient condamné les troupes franquistes, pourtant applaudies par nombre de leurs pairs et présentées par eux comme les paladins de l'Occident chrétien et de la lutte contre le communisme.

En continuité ou pas avec des prises de position antérieures, l'entrée en Résistance intellectuelle marque bien une troisième attitude possible des écrivains français sous l'Occupation. Avec elle, nous parvenons à une catégorie plus difficile à saisir par l'historien. En régime démocratique, en effet, l'intellectuel engagé tire sa force de l'écho qu'il peut donner à ses prises de position publiques. Inversement, en ces temps de censure et de répression, ce dernier est contraint, en tout cas pour ce qui est de l'expression de sa dissidence, à la clandestinité – et aux tirages confidentiels afférents – ainsi qu'à l'anonymat. Ces difficultés et les dangers qui les accompagnaient n'ont pas empêché la littérature française d'être présente dans le combat de l'ombre. Cela étant, une telle intervention a pu revêtir des formes très diverses. D'une part, certains écrivains ont participé à l'action directe : ainsi Jean Prévost, tombé les armes à la main dans le Vercors en 1944, ou Robert Desnos, qui s'engagea dans le réseau Agir et trouva la mort en déportation. On pourrait ainsi dresser un martyrologe, même si le tribut du sang payé n'atteignit pas le niveau de la saignée infligée à l'*intelligentsia* française dans les tranchées de la Première Guerre mondiale. À l'appel des morts, il faudrait bien sûr ajouter tous ceux qui combattirent mais qui survécurent : ainsi André Malraux, à l'engagement tardif mais dont l'action

à la tête de la brigade Alsace-Lorraine sembla reproduire l'épopée, quelques années plus tôt, de l'escadrille España, ou René Char, devenu le capitaine Alexandre. Disparus dans la tourmente, ou au contraire finalement épargnés par elle, bien des hommes de lettres participèrent ainsi, directement, à la lutte contre l'occupant, aux côtés d'autres catégories de Français.

Mais cette lutte prit aussi une forme spécifique, le combat en pareil cas se livrant sur le terrain même de la littérature ou, plus largement, de l'écrit. Cette bataille de l'écrit, la naissance des *Lettres françaises* et la fondation des Éditions de Minuit notamment l'attestent. Le premier numéro de ces *Lettres françaises*, organe de l'organisation clandestine qui prendra en 1943 le nom de Comité national des écrivains, fut publié en septembre 1942. Le fondateur du journal, Jacques Decour, ne vit pas paraître ce premier numéro : il avait été exécuté quelque temps plus tôt par les Allemands. C'est donc Claude Morgan qui assura désormais la bonne marche des *Lettres françaises*, en compagnie notamment de Paul Éluard, revenu à cette époque au PCF après en avoir été exclu avec André Breton en 1933. Paul Éluard fut aussi le maître d'œuvre du recueil *L'Honneur des poètes* qui réunit en 1943 des poèmes anonymes, dus en fait à Louis Aragon, Robert Desnos, Francis Ponge et Pierre Seghers, entre autres.

Un tel volume de poésie résistante fut l'un des vingt-cinq titres publiés par les Éditions de Minuit fondées par Vercors et Pierre de Lescure en 1942. *Le Silence de la mer* de Vercors, initialement tiré à 400 exemplaires, fut le premier de la série et demeure le symbole de cette forme de combat. François Mauriac, sous le pseudonyme de Forez, y publia *Le Cahier noir* en 1943 et, à travers son cas et celui de Jean Bruller-Vercors, c'est bien cette nécessité, sous peine de poursuites et de sévices, de pratiquer la lutte derrière l'écran des pseudonymes qui apparaît. Ce qui n'empêcha pas la plupart des écrivains ainsi concernés de continuer à publier sous leur propre nom et, quelquefois, de tenter de glisser dans cette œuvre au grand jour des ferments de révolte : ainsi Éluard parvint-il à tromper la censure et à publier en pleine lumière « Liberté », qui resta par la suite, avec « Ballade de celui qui chanta dans les supplices » et « La rose et le réséda » qu'Aragon fit passer dans les revues clandestines, un chant en l'honneur de la résistance et de ses martyrs.

Mais rares, en fait, furent les œuvres subversives ainsi publiées au grand jour. L'édition, en effet, fut alors contrôlée par plusieurs tamis. Tout d'abord, les Allemands imposèrent au syndicat des éditeurs français l'interdiction de publier des ouvrages considérés comme « d'esprit mensonger et tendancieux », étiquette qui leur permit de mettre au pilon les auteurs par eux jugés inopportuns : des écrivains juifs ou communistes furent notamment victimes de ces « listes Otto ». Bien plus, outre cet écrémage initial, la littérature française fut soumise à la censure tout au long de l'Occupation. Certes, peut-être sous l'influence du lieutenant Gerhardt Heller, attaché à la Propagandastaffel à Paris, un avis favorable fut donné pour la représentation des *Mouches* de Sartre et la publication de *L'Étranger* de Camus fut autorisée, mais ce second tamis fut lui aussi très rigoureux. Dès lors, par-delà la question de l'engagement dans les rangs de la Résistance, des collaborateurs ou des collaborationnistes, pour la plupart des écrivains, le problème sous l'Occupation

fut surtout d'un autre ordre : leur fallait-il cesser d'écrire, dans la mesure où toute expression de leur part devait subir préalablement le filtre de la censure ?

C'est surtout à la Libération, en fait, que cette question prit une acuité particulière. Le débat, en effet, a été le plus souvent rétrospectif et, sur le moment, force est de constater que la création littéraire ne s'essouffla pas. Rares sont les auteurs qui s'abstinrent volontairement, pour pratiquer ainsi une sorte de politique de la terre brûlée intellectuelle : seul Jean Guéhenno a revendiqué ensuite explicitement une telle attitude et son *Journal des années noires*, par exemple, fut publié après la Libération, comme les *Feuillets d'Hypnos* de Char. Pour le reste, la littérature française continua à briller, même dans l'ergastule. Et un tel rayonnement ne se ramène pas seulement à des épisodes maintes fois ressassés par la suite : ainsi, à partir du 27 novembre 1943, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel donné à la Comédie française dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault, ou encore *L'Étranger* de Camus publié l'année précédente chez Gallimard. De même qu'il y eut bien une production cinématographique française sous l'Occupation et que la peinture vit s'opérer en son sein des relèves fructueuses, les pages, pas plus que les écrans ou les toiles, ne restèrent blanches. Et elles trouvèrent des lecteurs : en 1943, par exemple, *L'Invitée* de Simone de Beauvoir dut être réimprimé en cours d'année.

Au bout du compte, il est donc difficile pour l'historien de se cantonner rétrospectivement, dans sa description de la vie littéraire sous l'Occupation, à l'alternative terre brûlée ou poursuite forcément compromettante de l'activité créatrice. La situation, on l'a vu, fut singulièrement plus complexe : nombre d'écrivains engagés dans le combat de l'ombre poursuivirent parallèlement la publication de leur œuvre. Et, par rapport à la typologie ébauchée plus haut, il serait historiquement erroné de proposer une quatrième catégorie, celle des auteurs édités. En revanche, édités ou pas, la plupart des auteurs entrent bien dans une quatrième rubrique, celle du non-engagement direct durant les années noires, à l'image d'ailleurs de la population française tout entière, dont les franges impliquées dans la guerre franco-française qui se superposa à la guerre franco-allemande furent très largement minoritaires. Se pose en revanche une autre question concernant cette poursuite de l'activité créatrice durant l'Occupation. Une telle activité a recoupé, dans certains cas, une gamme d'attitudes que l'historien Philippe Burrin appellera un demi-siècle plus tard des « accommodements ». Où finissait, dans cette gamme, la simple volonté de poursuivre une œuvre malgré les malheurs du temps et où commençait une forme de réel consentement à la situation née de la défaite ?

ÂGE D'OR OU ÉTÉ INDIEN ?

Quelques jours à peine après la Libération de Paris, le 1er septembre 1944, le général de Gaulle reçoit François Mauriac à déjeuner rue Saint-Dominique, au ministère de la Guerre. Cette rencontre du sabre et de la plume est probablement, pour partie, le reflet du respect du chef du Gouvernement provisoire de la République française pour la littérature. Elle montre aussi, indirectement, que celle-ci se retrouve partie prenante dans cette prolongation de la guerre franco-française

qu'est, à la Libération, l'épuration. En fait, dans le milieu littéraire, cette épuration fut d'autant plus sensible qu'elle revêtit deux formes. L'une, endogène, n'alla pas forcément de pair avec des poursuites judiciaires : elle consistait, en effet, en listes noires publiées à partir de la fin de l'été 1944 par le Comité national des écrivains. Certes, cet organisme n'avait aucun pouvoir officiel, mais il aurait été impensable à cette date que les éditeurs ou les comités de rédaction des journaux ou des revues passent outre à ses observations. L'inscription sur de telles listes équivalait donc à une interdiction de publication dans la presse ou l'édition. Une première liste fut ainsi publiée au début de septembre 1944 avec douze noms, parmi lesquels ceux de Robert Brasillach, Louis-Ferdinand Céline, Alphonse de Châteaubriant, Jacques Chardonne, Drieu La Rochelle, Jean Giono, Charles Maurras, Marcel Jouhandeau et Henry de Montherlant. Une deuxième liste, rendue publique le 16 septembre, attirait l'attention des éditeurs – auprès desquels les membres du CNE s'engageaient à n'écrire dans aucune de leurs collections ou revues qui accueilleraient des écrits des nommés – sur quarante-quatre écrivains. Plusieurs noms devaient ensuite disparaître de la liste définitive du CNE publiée en octobre et qui comprenait cent soixante-cinq gens de lettres, notamment Barjavel, Henry Bordeaux, Paul Fort, La Varende ou Paul Morand.

Cette épuration interne, véritable prolongement de « la guerre des écrivains » (Gisèle Sapiro) eut d'indéniables retombées sur la morphologie du paysage intellectuel français. Aucun éditeur ou directeur de journal n'aurait osé transgresser les recommandations des membres du CNE, alors tout-puissants et pas encore désunis par les retombées de la future guerre froide. Être inscrit sur ces listes, on l'a dit, équivalait donc *de facto* pour chacun des intéressés à se retrouver interdit de publication. Et par là même à être exclu de la scène intellectuelle. Pour celle-ci, du reste, il ne s'agit pas alors d'une simple retouche de détail. Le bouleversement qui la touche est d'autant plus profond qu'à l'épuration interne s'ajouta une épuration judiciaire. Au titre de l'article 75 du code pénal, des écrivains eurent à rendre des comptes à la justice de leur pays pour « intelligences avec l'ennemi ». Le cas Brasillach est celui qui est resté le plus présent dans la mémoire de l'*intelligentsia* en raison des débats que sa condamnation à mort et son exécution entraînèrent sur le moment même et par la suite. Robert Brasillach avait été condamné à la peine capitale. À l'initiative notamment de François Mauriac – dont une lettre lue à l'audience affirmait « que ce serait une perte pour les lettres françaises si ce brillant esprit s'éteignait à jamais «–, une pétition signée par soixante-trois écrivains et artistes circula pour demander au général de Gaulle la grâce pour l'ancien journaliste de *Je suis partout*. Le recours en grâce n'ayant pas abouti, Robert Brasillach fut fusillé le 6 février 1945 et, dès lors, son nom est devenu de façon récurrente le point de référence des débats à propos de l'épuration des écrivains et de la gravité des peines encourues. En toile de fond se profilait déjà la question de l'engagement mais aussi de la responsabilité de l'intellectuel.

Mais plus encore que ces poursuites judiciaires et d'éventuelles sanctions, c'est bien l'épuration interne qui marqua le plus en profondeur le paysage culturel français. Car ce n'est pas, en pareil cas, la seule extrême droite littéraire qui est ainsi réduite au silence, mais une large frange de la droite intellectuelle, d'autant

que même sa portion non compromise est partiellement contrainte à passer en coulisse. Au discrédit des hommes – de certains d'entre eux en tout cas – s'ajoute, en effet, une délégitimation des idées de la droite idéologique. Les mécanismes d'un tel phénomène sont complexes et difficilement réductibles à une seule cause : amalgame de l'ensemble de cette droite avec les « ultras » de la collaboration parisienne ou avec les partisans de la révolution nationale de Vichy ; plus largement, remise en cause du libéralisme rendu responsable de la grande crise des années 1930. À cette occasion, une dissymétrie se creuse entre une droite intellectuelle largement déligitimée et une gauche qui, on le verra, s'est renforcée à la même date. Le bouleversement, au bout du compte, est considérable : à la différence de l'entre-deux-guerres, où les grands écrivains présents sur les estrades du Front populaire n'étaient pas plus nombreux que leurs congénères de l'autre camp, après la Libération l'intellectuel de gauche va désormais occuper la plus grande partie du terrain idéologique. Les « années Sartre » commencent.

L'un des symptômes en est la création en octobre 1945, et le rapide succès, de la revue *Les Temps modernes*, qui devient en quelques mois un des pôles du débat intellectuel. Cet écho vite rencontré par le titre aux lettres rouges et noires revêt une triple signification. Sur le court terme, il répercute et amplifie la notoriété alors acquise par Jean-Paul Sartre. Sur le moyen terme, il paraît frapper les trois coups de l'ère de l'engagement proclamé. Enfin, plus largement, l'envol de la revue marque l'avènement de la philosophie comme discipline majeure.

La brusque notoriété de Sartre est une donnée indéniable de l'après-guerre. Les analyses divergent sur les facteurs qui l'enclenchèrent : fut-elle le fruit d'une stratégie consciente du philosophe quadragénaire – c'est, par exemple, la thèse de la sociologue Anna Boschetti – ou bien l'effet d'une lente montée en puissance fondée sur des publications de plus en plus denses ? Peu importent ici, au bout du compte, les mécanismes d'un tel processus. La réalité est bien celle d'un auteur en passe de devenir célèbre en cet immédiat après-guerre et dont la notoriété croissante rejaillit sur la revue naissante. Mais un tel constat renvoie à une autre question : une telle notoriété revêt-elle une signification plus profonde que l'intense activité d'un auteur dans la force de l'âge et que le phénomène d'amplification médiatique par amalgame – le pape de « l'existentialisme », et une des figures tutélaires supposées de Saint-Germain-des-prés, la « cathédrale de Sartre » – qui le toucha alors ? De fait, si le succès des *Temps modernes* dut beaucoup à la jeune gloire de Sartre, l'un et l'autre s'inscrivent dans un contexte plus large : la proclamation du devoir d'engagement de l'écrivain.

La célèbre « Présentation » rédigée par Sartre et publiée dans la première livraison des *Temps modernes* a souvent été présentée, par la suite, comme le texte fondateur et programmatique de cet engagement désormais envisagé comme consubstantiel au statut de l'écrivain : l'auteur y proclamait que celui-ci, quoi qu'il fasse, est « dans le coup » et doit « embrasser étroitement [son] époque ». Était-ce, pour autant, une véritable révolution mentale à laquelle Sartre conviait les hommes de culture ? L'historien, à coup sûr, doit fortement nuancer une telle mise en perspective implicite : Sartre, en fait, se bornait là à théoriser une tradition qui s'était progressivement enracinée en milieu intellectuel depuis l'affaire Dreyfus et qui, on

l'a vu, avait pris dans les années 1930 une ampleur jusque-là inédite ; le tournant, en ce domaine, date assurément de l'entre-deux-guerres et 1945 était déjà dans 1936.

En même temps, il est vrai, il n'est pas contradictoire de constater à la fois que la vision d'une ère de l'engagement qui commencerait seulement à la Libération est une reconstruction historiquement abusive, largement nourrie par une surdétermination du rôle de Sartre, et entretenue depuis par une sorte de mémoire mythique du milieu intellectuel, et que la publication des *Temps modernes* sonne bien les trois coups d'une nouvelle ère marquée par l'engagement plus dense d'une intelligentsia désormais durablement installée à gauche.

Double évolution, donc, dans laquelle l'épuration a joué son rôle dans le glissement du centre de gravité politique mais qui s'inscrit aussi dans un contexte plus large : les grands débats de la Libération ont activé la question de l'influence et de la responsabilité du clerc quand il investit la sphère du débat de la Cité et, du coup, des textes comme celui de Sartre trouvent alors un écho plus grand que par le passé. Et le sentiment dominant est bien désormais que l'intellectuel se doit d'être engagé. Jusqu'au général de Gaulle qui, une douzaine d'années plus tard, écrira à propos des écrivains dans le tome II de ses *Mémoires de guerre* : « Dans les lettres, comme en tout, le talent est un titre de responsabilité. »

Et si la « Présentation » de Jean-Paul Sartre n'était initialement, sur un tel thème, qu'une contribution parmi d'autres, la notoriété de son auteur lui conféra une plus grande résonance, en même temps qu'elle faisait du directeur des *Temps modernes* l'incarnation du phénomène de l'engagement. Au bout du compte, Sartre se contentait certes en 1945 de théoriser sur une donnée déjà existante – les intellectuels, pour certains d'entre eux, se sont engagés au fil du premier demi-siècle – et sur un sentiment alors largement partagé – un tel engagement devrait être la règle de conduite de tous les intellectuels –, mais il contribuait de surcroît, par la portée qu'il leur donnait, à amplifier et donc à vulgariser cet héritage et ce sentiment. D'une certaine façon, l'historicisation de l'écrivain est, à cette date, mise au carré par Sartre. Et, de guerre froide en guerres coloniales, le contexte historique fournira vite un vaste champ pour la mise en pratique de cet engagement.

La notoriété de Sartre et le succès des *Temps modernes* renvoient aussi, plus largement, à un changement de configuration culturelle qui intervient à cette époque : la philosophie devient alors une discipline reine. Certes, de tels changements de dynastie intellectuelle sont toujours des phénomènes lents et il serait, par exemple, incongru de faire un symbole du chassé-croisé entre les funérailles nationales de Paul Valéry au seuil de l'été 1945 et la consécration de Jean-Paul Sartre au fil de la même année : le passage du relais entre écrivains et philosophes n'est alors, assurément, que partiel. En même temps, il est vrai, on observe bien à cette date une translation au sein de l'expression culturelle, au profit de la philosophie. Celle-ci, du reste, commence alors à coloniser la littérature. Sartre mais aussi Camus trouvent ainsi dans le roman et le théâtre un vecteur pour diffuser et vulgariser leurs systèmes philosophiques. Et dans les khâgnes, pépinières de jeunes intellectuels, les maîtres qui marquent désormais le plus en profondeur leurs élèves sont souvent les philosophes, davantage que les professeurs de lettres. À cet égard, les *Temps modernes* sont

du reste très largement, par leur comité de rédaction, une revue de philosophes, même si celle-ci accueille alors souvent et largement de la littérature.

Ce phénomène de suprématie intellectuelle sera durable : il faudra attendre les années 1960 pour que les sciences humaines et sociales viennent à leur tour supplanter la philosophie et qu'aux années Sartre succèdent les années Lévi-Strauss, Lacan ou Foucault. Et, à bien y regarder, ces cycles successifs, avec quelques grands auteurs éponymes, ont toujours été le reflet de la société culturelle française dans laquelle ils s'inscrivaient. La gloire de Hugo, vespérale puis posthume, correspondait à l'avènement de l'école primaire et au règne de l'instituteur. La littérature fournissait alors une partie des grands hommes que la République destinait à l'admiration des Français – avec Voltaire et Hugo, notamment – et les écrivains, à partir de l'Affaire Dreyfus, devenaient tout à la fois des figures de proue et des balises du débat civique, Zola et Barrès ouvrant la route à bien des écrivains impliqués dans les soubresauts de la Cité. Un demi-siècle plus tard, si cette inclination à l'engagement est encore avivée au moment des années Sartre, la brusque, très forte et durable notoriété de ce dernier est aussi le reflet de la montée en puissance de l'enseignement secondaire – par ses effectifs comme par sa place dans le système éducatif français – et, en son sein, du rayonnement du professeur de philosophie. Tout ceci intervenant au cœur du « cycle éditorial » (Régis Debray), dont l'une des formes d'expression essentielles était la revue. Vingt ans plus tard, la célébrité de Lévi-Strauss, Lacan, Foucault et de quelques autres tenants des sciences humaines et sociales correspondra à une autre configuration culturelle marquée par l'explosion, au fil des années 1960, des effectifs étudiants et par le rôle que joueront alors, pour ces nouvelles couches diplômées, les pages culturelles des grands hebdomadaires d'opinion.

Cela étant, en cet immédiat après-guerre, les années Sartre ne font que commencer et elles vont être marquées par un nouveau rapport de forces idéologiques au sein de l'*intelligentsia* française. Il est complexe, assurément, de tenter de décrire à gros traits ce rapport de forces. D'autant que la densité de l'environnement historique impose d'affiner la chronologie. Quoi de commun, par exemple, entre 1946, où la grande alliance contre le nazisme n'a pas encore été totalement disloquée par l'apparition, l'année suivante, de la guerre froide, et 1949, où la naissance de l'Alliance atlantique est le reflet de la dégradation des relations internationales survenue entre-temps ? Bien plus, 1950 et les débuts de la guerre de Corée accentuent encore davantage la cassure du monde en deux blocs idéologiques. Inversement, on le verra, 1956 fait baisser d'un cran l'attraction exercée depuis la Libération sur le milieu intellectuel par le communisme. Encore faut-il, avant de tenter de mesurer cette attraction, constater un second facteur de complexité lorsque l'on tente de localiser précisément le centre de gravité idéologique de l'*intelligentsia* française au cours de ces années de guerre froide. Il s'agit, en effet, d'un milieu intellectuel éclaté, parcouru de forces centrifuges et tissé par des sociabilités diverses.

Cela étant, au-dessus de cette marqueterie de microclimats, il s'est bien installé à cette époque une zone de hautes pressions idéologiques caractérisées par l'attraction du marxisme et l'influence du parti communiste français. Celui-ci, à la Libération, se proclamera le parti de « l'intelligence française », par exemple dans le

discours de Georges Cogniot au Xe Congrès du PCF en 1945. Certes, on se gardera de prendre à la lettre une telle autoproclamation : les travaux de Jeanine Verdès-Leroux ont établi que, si l'on s'en tient aux intellectuels de grande notoriété, les communistes en leur sein n'auraient constitué, tout compte fait, qu'un « cercle restreint ». En même temps, le souci de l'historien de ne pas prendre pour argent comptant les slogans et les incantations ne doit pas conduire à minimiser la place, qui fut grande, du PCF dans la mouvance intellectuelle française. L'observation de Jeanine Verdès-Leroux, en effet, ne concernait que les intellectuels à la fois de grande notoriété et encartés. Mais ce « cercle restreint » était le noyau d'une mouvance beaucoup plus étendue. D'une part, parmi les intellectuels célèbres, si les membres effectivement inscrits au parti étaient, de fait, peu nombreux, bien plus étoffé était le groupe des compagnons de route : Vercors, Sartre – à partir de 1952 – et bien d'autres seront de prestigieux et précieux alliés pour le PCF, d'autant que leur apparente autonomie leur donnait à la fois du crédit et, donc, une plus grande audience. D'autre part, si le parti n'a pu recruter qu'en petit nombre les intellectuels déjà célèbres à cette date, il a puisé beaucoup plus largement au sein de la jeune génération de l'époque : ces intellectuels célèbres – et, au premier rang, en littérature, Aragon et Eluard – n'étaient, de ce fait, que la partie émergée d'une *intelligentsia* communiste moins connue, voire anonyme, sur le moment et plus jeune.

Au bout du compte, le phénomène d'attraction du communisme a donc été une réalité en milieu intellectuel, même si ses effets ont été différentiels selon les lieux et les générations. Il y a bien là une tendance lourde de l'histoire des intellectuels français. Certes, la plupart de ces jeunes clercs auront quitté les rangs communistes depuis longtemps au moment où ils parviendront à la notoriété littéraire ou scientifique, mais l'effet rétrospectif est, à cet égard, saisissant. Pour la discipline historique, par exemple, les noms de Maurice Agulhon, Jean Bouvier, François Furet, Annie Kriegel et Emmanuel Le Roy Ladurie constituent bien un échantillon représentatif du phénomène d'attraction, et le constat serait probablement identique en sociologie ou dans le domaine plus directement littéraire.

Pour ces intellectuels, jeunes ou moins jeunes, séduits par le communisme, l'adhésion releva souvent d'un véritable phénomène de foi profane. L'idéologie sous-jacente conférait, en effet, une véritable grille d'intelligibilité du monde, en d'autres termes des certitudes débouchant sur une orthodoxie. Comme l'écrivait, en 1938, le philosophe Jean Grenier dans son *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, « l'orthodoxie succède à la croyance. Un croyant en appelle à tous les hommes pour qu'ils partagent sa foi ; un orthodoxe récuse tous les hommes qui ne partagent pas sa foi ». Pour l'orthodoxe, de fait, le perplexe, le réticent ou même l'indifférent sont des hérétiques en puissance, à combattre comme tels. On comprend mieux, avec de telles dispositions d'esprit, et bientôt dans un contexte de guerre froide, les fièvres obsidionales qui touchèrent les écrivains communistes. Le PCF et l'URSS étaient perçus comme des citadelles assiégées, à défendre par tous les moyens, à commencer par sa propre œuvre. Aragon s'attela alors à la rédaction des *Communistes*, et des écrivains plus jeunes, tels André Stil ou Roger Vailland, montèrent aussi au créneau.

On comprend mieux également, dans un tel contexte, les véritables phénomènes de non-voyance qui touchèrent ces clercs communistes ou compagnons de route

pour ce qui concerne les témoignages venus de l'Est et dénonçant les crimes du stalinisme. Par essence, de tels témoignages, qui prenaient à contre-pied l'orthodoxie, risquaient d'introduire des ferments de doute et devaient être récusés, voire discrédités. Ainsi remise en perspective, l'affaire Kravchenko prend sa pleine signification : certes, l'auteur de *J'ai choisi la liberté* gagna en 1949 son procès contre *Les Lettres françaises* mais, au fil des journées d'audience, bien des intellectuels étaient venus à la barre mettre en doute la véracité du témoignage de Kravchenko et la probité du personnage. Et l'on en arriva à cette situation paradoxale : *J'ai choisi la liberté* fut un énorme succès en France – plus de 500 000 exemplaires vendus, soit presque autant que, près de trente ans plus tard, *L'Archipel du Goulag* dans sa première année d'exploitation –, mais, en même temps, l'ouvrage n'eut pas le blanc-seing du milieu intellectuel, qui seul aurait pu lui conférer un rôle de bélier idéologique.

Un historien anglo-saxon, Tony Judt, a résumé tous ces phénomènes de récusation et d'occultation à travers l'analyse suivante : « Les Français fermèrent alors leurs frontières intellectuelles. La communauté de l'intellectuel universel fut redéfinie de manière à exclure les victimes du stalinisme. » Le diagnostic pourra paraître dur, d'autant qu'il semble gommer les sentiments de générosité et d'altruisme qui furent souvent des facteurs déclenchants de l'engagement des intellectuels dans les rangs communistes. Il pointe pourtant un phénomène essentiel de l'histoire intellectuelle de cette époque : l'héritage du siècle des Lumières, les principes de la Révolution française et des combats républicains au fil du siècle suivant, les valeurs défendues au moment de l'Affaire Dreyfus, se trouvèrent momentanément rejetés dans les limbes des normes jugées « bourgeoises » et contre-révolutionnaires.

Pour autant, quand Tony Judt écrit « les Français », son analyse ne porte alors que sur la forte mouvance communiste ou communisante. Or, l'ampleur de cette mouvance ne doit pas conduire l'analyste – ce n'est, du reste, pas le cas de Tony Judt – à conclure au caractère idéologiquement monochrome du milieu intellectuel de l'époque. Malgré l'ébranlement de la Seconde Guerre mondiale, l'*intelligentsia* de droite ne subsiste pas seulement à l'état de butte témoin. Le cas est patent pour l'*intelligentsia* gaulliste. Celle-ci fut plus étoffée qu'on ne l'écrit généralement, ce déficit de mémoire étant dû au caractère éphémère de l'existence du RPF. Un an après la naissance de celui-ci, André Malraux avait lancé en mars 1948, salle Pleyel, un « Appel aux intellectuels ». Bien plus, l'année suivante, il fonde *Liberté de l'esprit*, que dirigera Claude Mauriac. Certes, cette revue ne durera que trois ans mais elle attirera bien des auteurs, gaullistes de stricte obédience ou pas, et elle connut de ce fait un réel rayonnement : Jean Amrouche, Raymond Aron, Pierre de Boisdeffre, Max-Pol Fouchet, Stanislas Fumet, Roger Nimier, Gaëtan Picon, Francis Ponge, Denis de Rougemont, Léopold Sédar Senghor, entre autres, y écriront. Surtout, dans les rangs mêmes du RPF, des écrivains ont alors répondu à l'appel : André Malraux, bien sûr, mais aussi Paul Claudel. Certes, comme l'a noté Janine Mossuz-Lavau, à cette époque « les intellectuels connus ne sont pas légion autour du général de Gaulle », d'où une « déception » d'André Malraux. Mais même dans les rangs communistes, pourtant bien plus fournis, les intellectuels « connus » ne composaient, on l'a vu, qu'un cercle restreint. De fait, même si l'écart reste très large entre

l'ensemble des communistes et compagnons de route et la mouvance gaulliste, celle-ci eut une réalité indéniable. Tout comme, du reste, tout un courant libéral, ébranlé par l'air du temps prônant l'intervention de l'État, n'en conserve pas moins des positions solides – ainsi *Le Figaro* – et trouve à cette époque de nouvelles plumes de talent : ainsi, après 1947, le jeune Raymond Aron.

Bien plus, à droite de cette droite, réapparaît peu à peu une extrême droite littéraire. Celle-ci, en effet, bien que considérablement et durablement affaiblie, va tisser de nouveaux réseaux et créer de nouveaux supports : *Aspects de la France, Réalisme, Paroles françaises, Rivarol.* Et c'est bien au flanc de cette extrême droite littéraire que va naître au début de la décennie suivante le groupe des Hussards. Les éditions de la Table Ronde et les revues *La Table Ronde* puis *La Parisienne* en constitueront l'épicentre et Jacques Laurent, Roger Nimier, Michel Déon, Antoine Blondin, notamment, en deviendront les têtes de proue. Un universitaire britannique, Nicholas Hewitt, a bien mis en lumière le chassé-croisé qui s'est enclenché dans les années qui suivent la Libération : la droite et l'extrême droite littéraires s'approprient des comportements et des postures de subversion ou de transgression, au moment où la gauche résistante véhicule moralisme et didactisme. À la « littérature engagée », cette mouvance oppose « l'art pour l'art » et, contre le supposé esprit de sérieux des intellectuels de gauche, il manie la fantaisie ou la dérision. Ce qui n'empêche pas ses membres d'être en même temps soucieux d'ordre et épris de classicisme.

Cela étant, malgré les retouches que l'on doit ainsi apporter à la vision d'un milieu intellectuel très largement attiré par le communisme, celui-ci, dans les années qui suivent la guerre, est bien au cœur du débat : ses partisans l'exaltent, ses compagnons cheminent à ses côtés, ses adversaires se situent en référence à lui. Progressivement, pourtant, au fil de la décennie suivante, cette position centrale va s'éroder, pour deux raisons concomitantes même si elles ne sont pas directement liées l'une à l'autre. D'une part, le phénomène d'attraction communiste enregistre des à-coups, et notamment en 1956 avec le rapport Khrouchtchev puis les événements de Hongrie. D'autre part, en ce milieu des années 1950, la question algérienne envahit progressivement le devant de la scène.

À cet égard, la prise de position publiée par des intellectuels de gauche dans *France Observateur* en novembre 1956 « contre l'intervention soviétique » – tel est le titre de ce manifeste – est révélatrice des évolutions en cours. Et, d'abord, en raison de la présence de Jean-Paul Sartre en tête de la liste. Ce dernier, en effet, depuis la publication des « Communistes et la paix » dans *Les Temps modernes* en 1952, était considéré comme proche, dans le combat politique, des communistes. Bien plus, les révélations du rapport Khrouchtchev en cette même année 1956 ne l'avaient guère impressionné dans un premier temps et il avait même qualifié sa publication de faute « énorme » ayant pris le prolétariat par surprise. Or, c'est le même homme qui signe la pétition de *France Observateur* et annonce le lendemain, dans *L'Express*, qu'il rompt avec le parti communiste français. L'effet de souffle de la Hongrie a donc été bien réel, et l'attitude de Sartre en est un bon indicateur. Tout comme celle de l'écrivain Vercors, qui prit l'initiative de cette pétition. À son image, bien des compagnons de route vont alors prendre congé.

Mais cet effet de souffle ne toucha pas seulement les compagnons de route. Quatre intellectuels membres du PCF figuraient aussi parmi les signataires : Claude Roy, Roger Vailland, Jacques-Francis Rolland et Claude Morgan avaient sauté le pas. Dans les semaines qui suivirent, du reste, le milieu intellectuel communiste, à l'époque largement étoffé, fut parcouru par un vent de fronde. Et le trouble qui persista ensuite suscita des départs échelonnés sur plusieurs années ou nourrit des oppositions internes. Bien plus, s'opéra à cette occasion la « levée d'immunité idéologique du communisme soviétique » (Branko Lazitch). Et sur la nouvelle génération intellectuelle de gauche qui s'éveillait alors à la politique, l'attraction communiste fut, de ce fait, moindre. C'est plutôt sous le signe de l'Algérie qu'eut lieu ce réveil.

Il est bien sûr difficile, dans les limites imparties, de résumer, même à gros traits, l'attitude des écrivains français pendant la guerre d'Algérie. Mais celle-ci fut bien, également, une « guerre de l'écrit » (Michel Crouzet), en ce sens que les intellectuels français y livrèrent bataille, et elle a bien sa place ici. À condition d'observer que la gangrène algérienne dura huit années et que la configuration historique évolua au cours de cette période. Au début, rares sont les écrivains, même à gauche, à préconiser l'indépendance pour l'Algérie. Mais nombre d'entre eux préconisent la recherche d'une solution libérale et s'attirent vite l'hostilité des gouvernements successifs en charge de la guerre. Au printemps 1956, le ministre de la Défense nationale du cabinet Mollet, Maurice Bourgès-Maunoury, s'en prend aux « chers professeurs », allusion notamment à l'historien Henri Marrou qui venait de dénoncer la torture dans un article du *Monde*. L'année suivante, c'est au tour du ministre-résident Robert Lacoste de déclarer devant les anciens combattants d'Algérie : « Sont responsables de la résurgence du terrorisme, qui a fait à Alger, ces jours derniers, vingt morts et cent cinquante blessés, les exhibitionnistes du cœur et de l'intelligence qui montèrent la campagne contre les tortures. Je les voue à votre mépris. »

Cette hostilité vient se greffer sur un vieux fonds d'anti-intellectualisme que charrie la droite antiparlementaire. En janvier 1955, dans le premier numéro de *Fraternité Française*, Pierre Poujade écrit : « Ce n'est pas à moi, qui à seize ans gagnais ma vie, de te dire, à toi, intellectuel, ce qui est l'esprit de la France. Cependant je peux et je dois me tourner vers toi, car sans nous, tu ne serais rien d'autre qu'une machine à penser, qu'un vulgaire tambour qui résonne, certes, mais qui, sous la peau, n'a que du vent. » Et, quelques mois plus tard, au moment de la campagne pour les élections législatives du 2 janvier 1956, un jeune candidat poujadiste, Jean-Marie Le Pen, déclare, à propos du sort de l'Union française : « La France est gouvernée par des pédérastes : Sartre, Camus, Mauriac. »

Cette focalisation sur quelques écrivains montre indirectement que, dès cette date, la « guerre de l'écrit » a commencé. Et celle-ci va se poursuivre jusqu'en 1962, en se radicalisant, dans un contexte qui, il est vrai, a évolué. Pour les écrivains partisans de l'Algérie française, par exemple, il y eut théoriquement adéquation avec la politique des pouvoirs publics jusqu'en 1961, même si la méfiance s'était installée à partir de la déclaration du général de Gaulle en faveur de l'autodétermination en septembre 1959. Bien plus, c'est le contexte politique lui aussi qui aura évolué au cours de ces huit années de guerre, avec le passage d'une République à

l'autre, et avec, pour les clercs, un bouleversement consécutif des points de repère idéologiques : c'est un militaire classé à droite, et accusé de surcroît de « coup d'État », qui prit l'initiative de proposer l'autodétermination et devint, dès lors, peu à peu, l'adversaire des tenants de l'Algérie française.

Progressivement, en tout cas, l'Algérie s'était installée au cœur des débats franco-français, mettant à vif des sensibilités opposées, et les écrivains y tenaient leur partition. Un manifeste, celui dit « des 121 », et les remous qu'il entraîne à l'automne 1960 reflètent bien cette mobilisation multiforme des intellectuels. Ce manifeste, du reste, est devenu l'un des textes les plus célèbres de l'histoire de leur engagement dans le siècle. À bien y regarder, le fait est doublement singulier. D'une part, parce que ce manifeste fut sur le moment une sorte d'Arlésienne : il était largement commenté, mais non publié ! Ou, plus précisément, il avait été saisi à travers ses vecteurs potentiels, le périodique *Vérité-Liberté*, dont le gérant fut inculpé de provocation de militaires à la désobéissance, ou *Les Temps modernes* d'octobre 1960, dans lesquels le texte ne put passer. D'autre part, tout compte fait, ce manifeste ne fut pas le plus fourni, en cet automne 1960, parmi ceux qui prirent parti pour l'indépendance de l'Algérie. *Enseignement public*, l'organe de la FEN, publia ainsi une plus imposante pétition, qui réunissait aussi bien Roland Barthes, Georges Canguilhem, Jean Guéhenno, que Jean-Marie Domenach, Vladimir Jankélévitch, Claude Lefort, Edgar Morin ou Paul Ricœur.

Il n'empêche. Le « manifeste des 121 », par ses positions plus radicales, fit l'événement. Une contre-pétition d'intellectuels de droite réunit alors plusieurs centaines de noms, jeunes universitaires ou académiciens établis, de Pierre Chaunu à Pierre Gaxotte, et d'Antoine Blondin à Jules Romains : elle stigmatisait cette « cinquième colonne » attaquant « notre pays » et « l'Occident ». Et cette guerre de pétitions est bien à l'image de la place alors occupée par la guerre d'Algérie dans les débats entre clercs et de leur forte implication à cette date. Avec, en toile de fond, cette question rétrospective, lancinante et complexe : quel a été, au bout du compte, le poids des mots des intellectuels dans le déroulement et le dénouement du conflit algérien ?

La réponse est malaisée. Certes, quand, quelques mois plus tard, l'OAS commencera à pratiquer le terrorisme ciblé en métropole, ce sont notamment les institutions – *Le Monde*, Maspero – et les personnalités intellectuelles qui se trouveront en première ligne et cette reconnaissance par l'adversaire le plus radical est une façon de répondre : le sang ainsi versé – dans ce cas précis, il est vrai, surtout symboliquement – montrait que l'encre était décomptée pour arme et l'intellectuel identifié comme protagoniste de cette guerre de huit ans. Pour autant, celui-ci a-t-il pesé sur l'issue de la guerre et donc sur le devenir de la communauté nationale à laquelle il appartenait ? D'une certaine façon, il est tentant de répondre par l'affirmative, tant la guerre d'Algérie a été, autant qu'une suite d'opérations militaires, une bataille d'opinion dans laquelle les clercs pesèrent. Mais, en même temps, les grands vecteurs d'opinion sont, à cette époque, en train de changer. Avec le recul, la guerre d'Algérie apparaît bien comme une sorte d'été indien – au demeurant douloureux – pour ces clercs. Certes, ils y menèrent une « guerre de l'écrit » remarquée et dont la trace est restée vivace par la suite dans leur mémoire collective, mais, en même

temps, d'autres formes de communication étaient déjà en train de supplanter leurs mots, fondées sur l'image et le son. Déjà, peut-être, les photos de *Paris-Match*, au lectorat de huit millions de Français, les émissions de *Cinq colonnes à la une*, à partir de 1959, ou celles d'Europe 1 ont pesé plus lourd sur les opinions de leurs concitoyens, et donc sur l'Histoire se faisant, que leurs manifestes ou leurs prises de position personnelles. « Guerre de l'écrit », donc, mais dans une France en mutation, où l'imprimé, qui fut, on l'a vu, le vecteur par excellence des intellectuels depuis l'Affaire Dreyfus, était en train de céder la place, peu à peu, à l'image reine et au son souverain. Le changement de dynastie s'amorçait alors et les intellectuels entraient, sans encore vraiment le pressentir, dans une phase nouvelle de leur histoire.

LE TEMPS DES MÉDIAS

En toile de fond d'un tel processus, on retrouve donc à nouveau des phénomènes de médiation qui renvoient à la cinétique des sensibilités, des cultures et des idées. Ce qui, somme toute, est historiquement explicable : si l'on admet, en effet, que l'engagement politique d'un écrivain consiste en premier lieu en l'expression publique d'une opinion privée et qu'il est par là même un homme de transmission, se pose pour lui – et pour l'historien – la question des canaux d'intervention. Expression, transmission, intervention : la médiation est assurément essentielle pour le clerc, non seulement dans le cadre de son activité culturelle – sa raison sociale, en quelque sorte – mais aussi pour son éventuel engagement civique. Or, sa montée en puissance et son âge d'or dans la société française se sont déroulés à l'ère de l'imprimé roi. Pour reprendre la théorie des trois « âges », que Régis Debray, en 1979, dans *Le Pouvoir intellectuel en France*, avait distingués dans l'expression et la mise en œuvre de ce pouvoir, les deux premiers, « universitaire » puis « éditorial », peuvent être considérés comme constitutifs de ce cycle de l'imprimé.

Or ce cycle a commencé progressivement à s'épuiser. Le processus de passage au troisième âge, « médiatique », était déjà à l'œuvre, on l'a vu, en ces années 1950 où l'écrivain semblait être encore une figure de proue du débat civique. En même temps, il est vrai, la perception d'une telle évolution allait se trouver d'abord différée. La montée en puissance de l'image et du son sera dans un premier temps contre-balancée par le développement, après 1953, des collections de poche qui donnera un second souffle à toute la sphère de l'imprimé. Ce rebond différera l'instant de vérité, en d'autres termes le moment où les tenants de cette sphère allaient être dépassés par plus médiatiques qu'eux et allaient paraître, de ce fait, passer en coulisse.

Mais quand vint ce moment, un tel recul déboucha sur une crise d'identité d'autant plus grave qu'il avait été précédé, au fil des années 1970, d'une profonde crise idéologique. L'histoire de celle-ci a été ébauchée à plusieurs reprises. Au cœur de la décennie, l'effet Soljenitsyne puis les événements survenus dans la péninsule indochinoise – *boat people* au Vietnam, tragédie cambodgienne – font progressivement basculer la gauche intellectuelle française, jusque-là, on l'a vu, très largement

dominante, dans ses « années orphelines » (Jean-Claude Guillebaud) : cette gauche se retrouve brusquement privée de ses grands modèles de références (URSS puis Chine communiste), de ses grandes causes (le soutien aux guerres dites de libération nationale) et de l'une de ses grilles d'explication du monde, le marxisme. Si l'on ajoute qu'elle doit aussi faire alors le deuil de nombre de ses maîtres penseurs, disparus physiquement (Sartre, Foucault, Lacan) ou intellectuellement (Althusser) à la charnière des deux décennies ou plus avant dans les années 1980, on mesure l'ampleur de la crise idéologique qui s'abattit alors sur le versant de gauche de l'*intelligentsia* française. Et comme, depuis la Libération, ce versant constituait l'ubac du paysage intellectuel tout entier, c'est l'ensemble de ce paysage qui s'en trouva modifié.

À tel point, du reste, qu'au bout du compte ce tournant de la fin des années 1970 entraîna sur la cléricature française une onde de choc bien plus forte que celle qui sera causée par 1989 et ce qui s'ensuivit. Si la chute du mur de Berlin et l'implosion des régimes communistes européens demeurent assurément parmi les événements les plus considérables du XXe siècle – et, de surcroît, en constituent peut-être le terme –, dans le domaine des rapports de force idéologiques les décrochements s'étaient déjà opérés une décennie plus tôt. Dès ce moment, la foi nourrie par les grandes idéologies globalisantes est devenue chancelante et l'on est alors entré dans ce qu'Edgar Morin a appelé une « période de basses eaux mythologiques ».

Or, il se trouve que cette période est aussi le moment où la crise idéologique commence à se doubler d'une crise d'identité du milieu culturel français. Celle-ci est notamment perceptible à travers la publication et le succès simultanés de trois ouvrages consacrés à la culture ou à ses acteurs, les intellectuels. Au printemps 1987, en effet, ont paru *La Défaite de la pensée* d'Alain Finkielkraut, *Éloge des intellectuels* de Bernard-Henri Lévy et *L'Âme désarmée* de l'universitaire américain Allan Bloom. Le premier occupa une place de choix parmi les plus fortes ventes d'essais jusqu'à l'automne suivant. Le deuxième, sans atteindre un tel succès, eut un réel écho, facilité par une pré-publication dans le magazine *Globe*. Quant à *L'Âme désarmée*, fort de l'engouement suscité Outre-Atlantique – vingt-cinq semaines en tête de la liste des « best-sellers » du *New York Times* –, il fut lui aussi partie prenante dans le débat ainsi amorcé sur la culture. Car il n'y eut pas seulement simultanéité de la publication et du succès des trois livres, mais également débat à leur propos. Et la teneur de ce débat plaçait indirectement et parfois directement le rôle des intellectuels en son cœur. Trois problèmes au moins affleuraient, en effet : la nature de la culture, l'identité des acteurs culturels et donc, en toile de fond, la définition et le rôle des hommes de création et de circulation des idées.

Alain Finkielkraut constatait un « malaise dans la culture », lié à un élargissement du champ « prétendument culturel » et, par une telle banalisation, à une dilution de la notion même de culture. Le spectre des composants de celle-ci irait désormais du « clip vidéo » aux arts dits majeurs, en passant par la bande dessinée, la publicité et le rock. C'est aussi à ce relativisme culturel que s'en prenait Allan Bloom. Syndic de faillite intellectuelle, il dressait le constat de ce qui lui apparaissait comme une décadence : le tout-se-vaut aurait entraîné un étouffement de la culture qui aurait perdu, de ce fait, sa fonction patrimoniale. Avec un phénomène en chaîne : une

fois cette fonction perdue, la culture a cessé d'être au point de repère et un ciment pour une communauté donnée.

À partir du même constat, le « tout culturel », c'est sur un autre registre que Bernard-Henri Lévy menait son analyse dans *Éloge des intellectuels*. La montée d'une culture médiatique aurait progressivement mis en selle de nouveaux leaders d'opinion, concurrençant puis supplantant les intellectuels classiques. Et ceux-ci auraient également souffert, dans le même temps, de l'installation dans le débat idéologique d'une sorte de consensus mou consécutif à l'ébranlement intervenu au fil de la décennie précédente : à « Sartréaron », reflet des grands affrontements de l'époque de la guerre froide et encore des années 1960 et 1970, aurait succédé le « Sartron », qui aurait gommé les aspérités et mis en avant les convergences. À la lueur de ce diagnostic et de celui des deux autres livres, les intellectuels apparaissaient ébranlés par un triple choc : ils auraient perdu leur élément d'identité, la culture, victime d'une définition diluante ; supplantés par plus médiatiques qu'eux, ils n'ont plus leur rôle de hérauts ; dépouillés de leur coloration idéologique, ils ne peuvent plus, par leurs débats, dégager les enjeux des grandes controverses nationales.

Les intellectuels auraient donc été ainsi progressivement dépossédés du rôle qui était le leur, depuis l'affaire Dreyfus, dans ces grandes controverses. À tel point, notait Bernard-Henri Lévy, que les dictionnaires de l'an 2000 risquaient d'écrire : « Intellectuel, nom masculin, catégorie sociale et culturelle morte à Paris à la fin du XXᵉ siècle ; n'a apparemment pas survécu au déclin de l'universel. » Il faut, bien sûr, faire la part de la propitiation dans un tel pronostic, que la fin de siècle n'est pas venue valider. En même temps, la crise des intellectuels sur laquelle elle entendait attirer l'attention était, à cette date, déjà bien engagée. L'écho rencontré par les trois livres en 1987 était, du reste, le reflet de l'inquiétude alors éprouvée par les clercs français, elle-même liée au double ébranlement subi par eux, la crise idéologique puis la crise d'identité. Car il est bien vrai que, dans une société alors marquée par la montée structurelle de la culture de masse, les acteurs du culturel étaient en train de changer, les tenants de l'image et du son s'installant sur le devant de la scène, le prestige médiatique ayant pris peu à peu le pas sur le prestige intellectuel.

On pourrait multiplier les symptômes d'un tel ébranlement avec notamment l'épisode du soutien, par plusieurs intellectuels de premier plan – dont Pierre Bourdieu et Gilles Deleuze –, de la candidature du fantaisiste Coluche à l'élection présidentielle de 1981. Au moment de l'annonce de cette candidature, à la fin de l'automne 1980, les perspectives restent maussades à gauche. Communistes et socialistes vont aller au combat sous des bannières différentes et, chez les seconds, Michel Rocard vient d'être écarté, après son appel raté de Conflans-Sainte-Honorine. Bien plus, tous les sondages prédisent une réélection aisée de Valéry Giscard d'Estaing face à François Mitterrand. À cette division dans les rangs de la gauche politique s'ajoute un désarroi de la gauche intellectuelle : nous sommes bien alors au cœur des « années orphelines » durant lesquelles les grands modèles idéologiques se sont, nous l'avons vu, brutalement effondrés.

Il faut donc, si l'on veut tenter de comprendre en équité une initiative qui, rétrospectivement, n'apparaît certes pas comme l'une des plus glorieuses de l'his-

toire des intellectuels, la replacer dans son contexte. Cela étant, le sérieux revendiqué dans la démarche – qui réfutait la « dérision », probablement pourtant à l'origine de l'initiative coluchienne – et la solennité des attendus – « la dégradation de l'état des libertés « – conduisent à prendre les signataires, comme ils le souhaitaient, au premier degré. Et à constater, pour le moins, une dévaluation du sens des mots sous la plume de quelques grands clercs. Pour l'un d'entre eux, Félix Guattari, par exemple, il s'agissait ni plus ni moins que d'enrayer ainsi « le processus actuel vers un nouveau totalitarisme ». L'appel à « voter clown » est donc à replacer dans la grande crise intellectuelle de la France de la fin des années 1970, sorte de Champs Catalauniques des grandes idéologies globalisantes.

Avec le recul, il semble bien que l'épisode ait été alors une manière de succédané pour des engagements d'extrême gauche momentanément privés de soubassement doctrinal dans leur hostilité à la démocratie libérale. Mais, plus largement, cet épisode parut sonner comme un tocsin pour l'ensemble du milieu intellectuel après les grands ébranlements de la décennie précédente : celui-ci était en train de rentrer dans le rang, ses membres ne pouvant plus prétendre être par essence les oints de la Raison et n'en donnant pas toujours, de surcroît, la réelle apparence. Cette rentrée dans le rang déboucha-t-elle pour autant sur la disparition de l'espèce de l'intellectuel engagé, pour lequel aurait alors sonné non plus seulement le tocsin mais le glas ? Une telle question nous renvoie à celle qui était posée en introduction : la panthéonisation d'André Malraux, en novembre 1996, constituait-elle, quasiment un siècle après l'affaire Dreyfus, la mise en mausolée d'une espèce désormais défunte, après que se fut achevé un cycle, celui de l'engagement des hommes de lettres dans la vie de la Cité ? De l'agora au Panthéon, la boucle était-elle refermée ?

Les commentaires, en tout cas, allèrent bon train en cet automne 1996, évoquant une espèce disparue ou crépusculaire. L'historien, plus prosaïquement, ne peut que conclure qu'un tel désastre écologique n'a pas eu lieu : il n'y a pas eu extinction des clercs. En même temps, force est de constater que, au fil des années 1980, les intellectuels engagés se sont retrouvés entre chien et loup, dans une sorte d'entre-deux où ils n'étaient guère visibles dans le regard de leurs concitoyens. Et quand, au terme d'une quinzaine d'années, ils reprirent davantage d'épaisseur et de densité dans ce regard, ce fut souvent au risque d'effets en trompe-l'œil.

On le vit bien en février 1997, au moment du débat sur les certificats d'hébergement prévus dans le projet de loi sur l'immigration élaboré par les services du ministre de l'Intérieur Jean-Louis Debré. Ce sont, en fait, des jeunes cinéastes qui montèrent en ligne les premiers et ils furent alors le plus souvent baptisés intellectuels par la presse et les observateurs. Cette intervention eut un indéniable effet d'entraînement. Il s'est même agi alors d'un cas somme toute très rare où la posture classique de dénonciation ou d'énonciation d'un problème déboucha sur des résultats tangibles immédiats : une sorte de dénonciation-contagion, en quelque sorte. Mais est-ce, comme par le passé, le seul relais de l'imprimé qui produisit de tels effets d'entraînement d'un processus enclenché par des protagonistes identifiés par le miroir social comme des intellectuels ? En fait, le rôle essentiel joué par la radio et la télévision dans le phénomène de répercussion et la présence au premier plan de réalisateurs montrent bien que la comparaison qui fut faite à chaud avec d'autres

pétitions d'intellectuels au fil du XXe siècle manquait quelque peu de pertinence : la raison sociale des signataires de février 1997 et le fort écho rencontré par leur intervention sont, au contraire, révélateurs des lentes mais profondes mutations socioculturelles de la France fin de siècle. Dans une société de plus en plus imprégnée par l'image et par le son, des hommes et des femmes issus des nouveaux vecteurs culturels, catapultés sur le devant de la scène au moment même où la République, à travers André Malraux, honorait mais aussi embaumait les héros d'un cycle commencé avec l'affaire Dreyfus, apparaissaient comme des intellectuels du troisième type : après les clercs de la lignée dreyfusienne et ceux des ruptures révolutionnaires, dont la raison sociale comme les formes d'expression étaient avant tout sous-tendues par l'imprimé, la génération de l'image et du son, issue des jeunes gens qui, onze ans plus tôt, manifestaient contre la loi Devaquet, avait gardé de cet épisode et de quelques autres un comportement d'interpellation directe, et non plus de déclinaison des attendus des prises de position, comme les générations précédentes.

Il serait excessif assurément de conclure qu'au fil des dernières décennies du siècle ces nouvelles professions culturelles ont pris le dessus sur les intellectuels issus de la civilisation de l'imprimé. En même temps, un constat s'impose : en février 1997, c'est la sphère de la communication qui baptisa intellectuels des intervenants issus de l'image et du son, en un véritable effet d'abyme. La « vidéosphère » (Régis Debray) imposerait-elle désormais ses critères civiques, ses émotions et ses passions, y compris dans des domaines où les acteurs de prédilection ont longtemps été les intellectuels dont les racines plongeaient dans le terreau du verbe écrit ? Il est, bien sûr, trop tôt pour conclure en ce sens. Toujours est-il qu'au terme d'une forte secousse idéologique et d'une profonde crise d'identité, l'une et l'autre intervenues depuis le milieu des années 1970, il devient plus difficile d'affirmer aujourd'hui, comme le faisait Paul Bénichou en 1977 dans *Le Temps des prophètes*, que les écrivains engagés ont certes été, au fil du XXe siècle, des « missionnaires infidèles » – en devenant parfois les officiants de grandes religions séculières –, mais que, somme toute, « il n'y a personne pour remplacer comme autorité spirituelle ceux qu'on appelait au XVIIIe siècle "les hommes de lettres" et qu'on appelle aujourd'hui les intellectuels ». Ceux-ci, pour le moins, sont maintenant en concurrence avec d'autres paroles publiques intervenant dans la vie de la Cité – sinon supplantés par elles.

BIBLIOGRAPHIE

Dans les limites imparties, cette bibliographie est seulement indicative. On se reportera, à des fins de complément, aux bibliographies des ouvrages indiqués ci-dessous.

ASSOULINE P., *L'Épuration des intellectuels*, Bruxelles, Complexe, 1985.

BAECQUE A. de (dir.), *Les Écrivains face à l'histoire (France, 1920-1996)*, Paris, BPI-Centre Georges Pompidou, 1998.

BOSCHETTI A., *Sartre et les « Temps modernes ». Une entreprise intellectuelle,* Paris, Minuit, 1985.

BURRIN Ph., *La France à l'heure allemande. 1940-1944,* Paris, Le Seuil, 1995.

CHARLE Ch., *Naissance des « intellectuels » (1880-1900),* Paris, Minuit, 1990.

CHEBEL D'APPOLLONIA A., *Histoire politique des intellectuels en France (1944-1954),* 2 vol., Bruxelles, Complexe, 1991.

CORNICK M., *The « Nouvelle Revue Française » under Jean Paulhan. 1925-1940,* Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1995.

DEBRAY R., *Le Pouvoir intellectuel en France,* Paris, Ramsay, 1979.

HEWITT N., *Literature and the right in postwar France. The story of the « Hussards »,* Oxford-Washington, Berg, 1996.

JUDT T., *Un passé imparfait. Les intellectuels en France. 1944-1956,* Paris, Fayard, 1992.

LEROY G. & ROCHE A., *Le Front populaire et les écrivains français,* Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1986.

LEYMARIE M. (dir.), *La Postérité de l'Affaire Dreyfus,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

LOUBET DEL BAYLE J.-L., *L'Illusion politique au XXe siècle. Des écrivains témoins de leur temps. Jules Romains, Drieu La Rochelle, Aragon, Camus, Bernanos, Malraux,* Paris, Economica, 1999.

ORY P. & SIRINELLI J.-F., *Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours,* Paris, Armand Colin, 1986.

OZOUF J., OZOUF M., AUBERT V. & STEINDECKER C., *La République des instituteurs,* Paris, Hautes Études-Gallimard-Le Seuil, 1992.

RIEFFEL R., *La Tribu des clercs. Les intellectuels sous la Ve République (1958-1990),* Paris, Calmann-Lévy-Éd. du CNRS, 1993.

RIOUX J.-P. & SIRINELLI J.-F. (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français,* Bruxelles, Complexe, 1991.

RIOUX J.-P. & SIRINELLI J.-F., *Le Temps des masses,* t. IV de *L'Histoire culturelle de la France,* Paris, Le Seuil, 1998.

SAPIRO G., *La Guerre des écrivains 1940-1953,* Paris, Fayard, 1999.

SIMONIN A., *Les Éditions de Minuit (1942-1955). Le devoir d'insoumission, Paris,* IMEC Éditions, 1994.

SIRINELLI J.-F., *Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres,* Paris, Fayard, 1988, rééd. PUF « Quadrige », 1995 ; *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XXe siècle,* Paris, Fayard, 1990, rééd. Gallimard « Folio », 1996 ; (dir.), *Histoire des droites en France,* t. II, Paris, Gallimard « Cultures », 1992 ; *Deux intellectuels dans le siècle, Sartre et Aron,* Paris, Fayard, 1995, rééd. Hachette « Pluriel », 1999.

THIBAUDET A., *Les Idées politiques de la France,* Paris, Stock, 1932.

VERDÈS-LEROUX J., *Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956),* Paris, Fayard-Minuit, 1983.

WEBER E., *L'Action française,* Paris, Fayard, 1985.

WINOCK M., *Le Siècle des intellectuels,* Paris, Le Seuil, 1997, rééd. « Points », 1999.

Index

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

COLLECTION « QUADRIGE »

ABÉCASSIS É.	Petite métaphysique du meurtre
ALAIN	Propos sur des philosophes
ALAIN	Propos sur l'éducation *suivis de* Pédagogie enfantine
ALAIN	Propos sur les beaux-arts
ALAIN	Stendhal *et autres textes*
ALLAND D., RIALS S.	Dictionnaire de la culture juridique
ALQUIÉ F.	Le Désir d'éternité
ALTER N.	L'Innovation ordinaire
ALTHUSSER L.	Montesquieu, la politique et l'histoire
ALTHUSSER L. et BALIBAR É.	Lire *Le Capital*
AMBRIÈRE M.	Balzac et *La Recherche de l'Absolu*
ANDRÉ J.	Aux origines féminines de la sexualité
ANDREAS-SALOMÉ L.	Ma vie
ANZIEU D., CHABERT C.	Les Méthodes projectives
ARON P., SAINT-JACQUES D. et VIALA A.	Le dictionnaire du littéraire
ARON R.	Les Sociétés modernes
ARENDT H.	La Vie de l'esprit
ARVON	Le Bouddhisme
ASSOUN P.-L.	Freud, la philosophie et les philosophes
ASSOUN P.-L.	Freud et Nietzsche
ASSOUN P.-L.	Freud et Wittgenstein
ASSOUN P.-L.	Le Freudisme
ASSOUN P.-L.	Marx et la répétition historique
ATTALI J. et GUILLAUME M.	L'Anti-économique
AUBENQUE P.	Le Problème de l'être chez Aristote
AUBENQUE P.	La Prudence chez Aristote
AUDI P.	Supériorité de l'éthique. De Schopenhauer à Wittgenstein
AUROUX S., DESCHAMPS J., KOULOUGHLI D.	La philosophie du langage
AYMARD A. et AUBOYER J.	L'Orient et la Grèce antique
AYMARD A. et AUBOYER J.	Rome et son Empire
BACHELARD G.	La Philosophie du non
BACHELARD G.	La Poétique de l'espace
BACHELARD G.	La Poétique de la rêverie
BACHELARD G.	Le Nouvel Esprit scientifique
BACHELARD G.	La Flamme d'une chandelle
BACHELARD G.	Le Rationalisme appliqué
BACHELARD G.	La Dialectique de la durée
BACHELARD G.	Le Matérialisme rationnel
BACHELARD G.	Le Droit de rêver
BALANDIER G.	Sens et puissance
BALANDIER G.	Sociologie actuelle de l'Afrique noire
BALANDIER G.	Anthropologie politique
BALIBAR É.	Droit de cité
BARJOT D., CHALINE J.-P., ENCREVÉ A.	La France au XIXe siècle
BARLUET S.	Édition de sciences humaines et sociales : le cœur en danger
BARON S. W.	Histoire d'Israël, vol. 1
BARON S. W.	Histoire d'Israël, vol. 2

BASTIDE R.	Les Problèmes de la vie mystique
BASTIDE R.	Sociologie et psychanalyse
BAUDUIN A. et COBLENCE F.	Marcel Proust, visiteur des psychanalystes
BAUZON S.	La Personne biojuridique
BEAUFRET J.	Parménide. Le Poème
BELLEMIN-NOËL J.	Vers l'inconscient du texte
BELLEMIN-NOËL J.	Psychanalyse et littérature
BÉLY L.	Dictionnaire de l'Ancien Régime
BÉLY L.	La France moderne, 1498-1789
BENCHEIKH J. E. et DIDIER B.	Dictionnaire de littérature de langue arabe
BERGSON H.	Essai sur les données immédiates de la conscience
BERGSON H.	L'Énergie spirituelle
BERGSON H.	L'Évolution créatrice
BERGSON H.	Le Rire
BERGSON H.	Les Deux Sources de la morale et de la religion
BERGSON H.	Matière et mémoire
BERGSON H.	La Pensée et le mouvant
BERGSON H.	Durée et simultanéité
BERNARD C.	Principes de médecine expérimentale
BERNSTEIN P.-L.	Des idées capitales
BERTHELOT J.-M.	La Sociologie française contemporaine
BERTHELOT J.-M.	Les Vertus de l'incertitude
BIDEAUD J., HOUDÉ O. et PEDINIELLI J.-L.	L'Homme en développement
BILLIG J.	L'Hitlérisme et le système concentrationnaire
BLANCHÉ R.	L'Axiomatique
BLOCH O. et WARTBURG W. VON	Dictionnaire étymologique de la langue française
BLONDEL M.	L'Action (1893)
BODÉÜS R., GAUTHIER-MUZELLEC M.-H., JAULIN A. et WOLFF F.	La Philosophie d'Aristote
BONIFACE P.	Le Monde contemporain
BONTE P. et IZARD M.	Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie
BORLANDI M., BOUDON R., CHERKAOUI M., VALADE B.	Dictionnaire de la pensée sociologique
BORNE É.	Le Problème du mal
BOUDON R.	Effets pervers et ordre social
BOUDON R.	La Place du désordre
BOUDON R.	Études sur les sociologues classiques I
BOUDON R.	Études sur les sociologues classiques II
BOUDON R.	Le Sens des valeurs
BOUDON R. et BOURRICAUD F.	Dictionnaire critique de la sociologie
BOUGLÉ C.	Essais sur le régime des castes
BOUHDIBA A.	La Sexualité en Islam
BOURIAU C., CLAVIER P., LEQUAN M., RAULET G. et TOSEL A.	La Philosophie de Kant
BOUTANG P.	Ontologie du secret
BOUTINET J.-P.	Anthropologie du projet
BOUVIER A., GEORGE M. et LE LIONNAIS F.	Dictionnaire des mathématiques
BRAGUE R.	Du temps chez Platon et Aristote
BRAHAMI F.	Introduction au « Traité de la nature humaine » de David Hume
BRAUDEL F. et LABROUSSE E.	Histoire économique et sociale de la France T. I : 1450-1660 T. II : 1660-1789 T. III : 1789-années 1880 T. IV : Années 1880-1950 T. V : Années 1950-1980
BRÉHIER É.	Histoire de la philosophie

BUBER M.	Moïse
CANGUILHEM G.	Le Normal et le pathologique
CANGUILHEM G.	Du développement à l'évolution au XIXe siècle
CANTO-SPERBER M.	Éthiques grecques
CANTO-SPERBER M.	Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale (2 vol. sous coffret)
CARBONNIER J.	Sociologie juridique
CARBONNIER J.	Droit civil (2 vol. sous coffret)
CARON J.	Précis de psycholinguistique
CARRILHO M. M.	Rhétoriques de la modernité
CAUQUELIN A.	L'Invention du paysage
CAUQUELIN A.	Le Site et le paysage
CHAÎNEAU A.	Mécanismes et politique monétaires
CHARTIER P., MARCHAISSE T.	Chine/Europe. À partir du travail de François Jullien
CHÂTELET F., DUHAMEL O. et PISIER É.	Dictionnaire des œuvres politiques
CHAUVIN R.	Les Sociétés animales
CHEBEL M.	Le Corps en Islam
CHEBEL M.	L'Imaginaire arabo-musulman
CHILAND C.	L'Entretien clinique
CHOULET P., FOLSCHEID D. et WUNENBURGER J.-J.	Méthodologie philosophique
COBAST É., ROBERT R.	Culture générale, 1
COBAST É., ROBERT R.	Culture générale, 2
COHEN-TANUGI L.	Le Droit sans l'État
COLAS D.	Sociologie politique
COLAS D.	Le Léninisme
COMTE-SPONVILLE A.	Traité du désespoir et de la béatitude
CONCHE M.	Essais sur Homère
CORNU G.	Vocabulaire juridique
CORVISIER A.	Histoire militaire de la France T. I : Des origines à 1715 T. II : De 1715 à 1871 T. III : De 1871 à 1940 T. IV : De 1940 à nos jours
COTTERET J.-M.	Gouverner c'est paraître
COURNUT J.	Pourquoi les hommes ont peur des femmes
CRAHAY M.	Psychologie de l'éducation
CRÉPIEUX-JAMIN J.	ABC de la graphologie
CROZET R.	L'Art roman
CUSIN F. et BENAMOUZIG D.	Économie et sociologie
DAGOGNET F.	Le Catalogue de la vie
DANDREY P.	Poétique de La Fontaine, I : La Fabrique des fables
DAUMAS M.	Histoire générale des techniques
DAUMAS M.	T. 1 : Des origines au XVIe siècle T. 2 : Les Premières Étapes du machinisme T. 3 : L'Expansion du machinisme T. 4 : Énergie et matériaux T. 5: Transformation - Communication - Facteur humain
DAVIS M. et WALLBRIDGE D.	Winnicott. Introduction à son œuvre
DAVY M.	La Connaissance de soi
DE KONINCK T.	De la dignité humaine
DELEUZE G.	La Philosophie critique de Kant
DELEUZE G.	Proust et les signes
DELEUZE G.	Nietzsche et la philosophie
DELEUZE G.	Le Bergsonisme
DELMAS-MARTY M.	Le Flou du droit
DEMEULENAERE P.	*Homo œconomicus.* Enquête sur la constitution d'un paradigme
DENIS H.	Histoire de la pensée économique
DENIS P. et SCHAEFFER J.	Devenir psychanalyste ?

DENIS P., JANIN C.	Psychothérapie et psychanalyse
DERRIDA J.	La Voix et le phénomène
DESCARTES R.	Méditations métaphysiques
DEUTSCH H.	La Psychologie des femmes, t. I
DEUTSCH H.	La Psychologie des femmes, t. II
DIATKINE R., SIMON J.	La Psychanalyse précoce
DOCKÈS P.	Ordre et désordres dans l'économie-monde
DOUIN J.-L.	Dictionnaire de la censure au cinéma
DROZ J.	Histoire générale du socialisme
	T. 1 : Des origines à 1875
	T. 2 : De 1875 à 1918
	T. 3 : De 1918 à 1945
	T. 4 : De 1945 à nos jours
DUMÉZIL G.	Du mythe au roman
DUPÂQUIER J.	Histoire de la population française
	T. 1 : Des origines à la Renaissance
	T. 2 : De la Renaissance à 1789
	T. 3 : De 1789 à 1914
	T. 4 : De 1914 à nos jours
DURAND G.	L'Imagination symbolique
DURKHEIM É.	Les Règles de la méthode sociologique
DURKHEIM É.	Le Suicide
DURKHEIM É.	Les Formes élémentaires de la vie religieuse
DURKHEIM É.	Éducation et sociologie
DURKHEIM É.	De la division du travail social
DURKHEIM É.	L'Évolution pédagogique en France
DURKHEIM É.	Leçons de sociologie
DURKHEIM É.	Le Socialisme
DURKHEIM É.	Sociologie et philosophie
DUVIGNAUD J.	Sociologie du théâtre
ECO U.	Sémiotique et philosophie du langage
EINAUDI J.-L.	Un rêve algérien
ELLUL J.	Histoire des institutions. L'Antiquité
ELLUL J.	Histoire des institutions. Le Moyen Âge
ELLUL J.	Histoire des institutions. XVIe-XVIIIe siècle
ELLUL J.	Histoire des institutions. Le XIXe siècle
ENCKELL P., RÉZEAU P.	Dictionnaire des onomatopées
ESNAULT B., HOARAU C.	Comptabilité financière
FEBVRE L.	Martin Luther, un destin
FERRY L.	Philosophie politique
	T. 1 : Le Droit
FERRY L. et RENAUT A.	T. 3 : Des droits de l'homme à l'idée républicaine
FESTUGIÈRE A.-J.	Épicure et ses dieux
FICHTE J. G.	Fondement du droit naturel selon les principes de la doctrine de la science
FILLIOZAT P.-S.	Dictionnaire des littératures de l'Inde
FLOUZAT D.	Japon, éternelle renaissance
FOCILLON H.	L'Art des sculpteurs romans
FOCILLON H.	La Vie des formes
FOUCAULT M.	Maladie mentale et psychologie
FOUCAULT M.	Naissance de la clinique
FOULQUIÉ P.	Dictionnaire de la langue pédagogique
FRAISSE G.	La Controverse des sexes
FREUD S.	L'Homme aux loups
FREUD S.	L'Homme aux rats
FREUD S.	La Première Théorie des névroses
FREUD S.	Le Président Schreber
FREUD S.	L'Avenir d'une illusion
FREUD S.	Inhibition, symptôme et angoisse
FREUD S.	Le Malaise dans la culture
FRISON-ROCHE M.-A. et BONFILS S.	Les Grandes Questions du droit économique. Introduction et documents

FUMAROLI M., ZUBER R.	Dictionnaire de littérature française du XVIIe siècle
GALLIEN C.-L.	Homo. Histoire plurielle d'un genre très particulier
GANDHI	Autobiographie ou mes expériences de la vérité
GAUVARD C.	La France du Moyen Âge, du Ve au XVe siècle
GAUVARD C., LIBERA A. DE et ZINK M.	Dictionnaire du Moyen Âge
GENETIOT A.	Le Classicisme
GEORGE P., VERGER F.	Dictionnaire de la géographie
GIDDENS A.	La Constitution de la société
GORCEIX B.	La Bible des Rose-Croix
GREEN A.	Le discours vivant
GROSSKURTH P.	Melanie Klein
GROTIUS H.	Le Droit de la guerre et droit de la paix
GROUSSET R.	Les Croisades
GUITTON J.	Justification du temps
GUSDORF G.	La Parole
GUTTON P.	Le Pubertaire
HABERMAS J.	Logique des sciences sociales
HALPÉRIN J.-L.	Histoire du droit privé français depuis 1804
HAMON P.	Texte et idéologie
HAMSUN K.	Faim
HAROUEL J.-L.	Culture et contre-cultures
HAUSER A.	Histoire sociale de l'art et de la littérature
HAYEK F. A.	La Route de la servitude
HAYEK F. A.	Droit, législation et liberté Vol. 1 : Règles et ordre Vol. 2 : Le Mirage de la justice sociale Vol. 3 : L'Ordre politique d'un peuple libre
HEERS J.	Le Clan familial au Moyen Âge
HEGEL G. W. F.	Principes de la philosophie du droit
HEGEL G. W. F.	Le Magnétisme animal. Naissance de l'hypnose
HEIDEGGER M.	Qu'appelle-t-on penser ?
HENRY M.	La Barbarie
HENRY M.	Voir l'invisible. Sur Kandinsky
HIRSCHMAN A. O.	Les Passions et les intérêts
HYPPOLITE J.	Figures de la pensée philosophique, vol. I et II
JACCARD R.	La Tentation nihiliste
JANKÉLÉVITCH V.	Philosophie première
JANKÉLÉVITCH V.	Henri Bergson
JAQUET C.	L'Unité du corps et de l'esprit. Affects, actions et passions chez Spinoza
JOHNSTON W.	L'Esprit viennois
JOSHUA S., DUPIN J.-J.	Introduction à la didactique des sciences et des mathématiques
JOUANNA A.	La France du XVIe siècle, 1483-1598
JULLIEN F.	La Valeur allusive
JULLIEN F.	La Chaîne et la trame
JURANVILLE A.	Lacan et la philosophie
KAMBOUCHNER D.	Les *Méditations métaphysiques* de Descartes, I
KANT E.	Critique de la raison pratique
KANT E.	Critique de la raison pure
KASPI A., HARTER H., DURPAIRE F., LHERM A.	La civilisation américaine
KERVEGAN J.-F.	Hegel, Carl Schmitt
KLEIN M.	Développements de la psychanalyse
KLEIN M.	La Psychanalyse des enfants
KRIEGEL B.	L'Histoire à l'âge classique T. I : Jean Mabillon T. II : La Défaite de l'érudition T. III : Les Académies de l'histoire T. IV : La République incertaine
LABICA G. et BENSUSSAN G.	Dictionnaire critique du marxisme

LABRE C., SOLER P.	Études littéraires
LABURTHE-TOLRA P. et WARNIER J.-P.	Ethnologie, anthropologie
LACOSTE J.-Y.	Dictionnaire critique de théologie
LAFON R.	Vocabulaire de psychopédagogie et de psychiatrie de l'enfant
LAGACHE D.	La Jalousie amoureuse
LAGACHE D.	L'Unité de la psychologie
LALANDE A.	Vocabulaire technique et critique de la philosophie, vol. 1 et 2
LAMARCK J.-B. DE	Système analytique des connaissances positives de l'homme
LAPLANCHE J.	Nouveaux fondements pour la psychanalyse
LAPLANCHE J.	Problématiques I : L'Angoisse II : Castration. Symbolisations III : La Sublimation IV : L'Inconscient et le Ça V : Le Baquet. Transcendance du transfert
LAPLANCHE J. et PONTALIS J.-B.	Vocabulaire de la psychanalyse
LAPLANCHE J.	Entre séduction et inspiration : l'homme
LAURÉ M., BABEAU A. et LOUIT C.	Les Impôts gaspilleurs
LARTHOMAS P.	Le Langage dramatique
LE BON G.	Psychologie des foules
LE BRETON D.	Anthropologie du corps et modernité
LE BRETON D.	Conduites à risque
LE BRETON D.	L'interactionnisme symbolique, de Blumer à Goffman
LE GLAY M., LE BOHEC Y., VOISIN J.-L.	Histoire romaine
LE RIDER J.	Modernité viennoise et crises de l'identité
LEBOVICI S.	La Connaissance de l'enfant par la psychanalyse
LEBOVICI S., DIATKINE R. et SOULÉ M.	Nouveau Traité de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent (4 volumes sous film)
LECLANT J.	Dictionnaire de l'Antiquité
LECOURT D.	Lyssenko. Histoire réelle d'une « science prolétarienne »
LECOURT D.	L'Amérique entre la Bible et Darwin
LECOURT D.	Contre la peur
LECOURT D.	Dictionnaire de la pensée médicale
LECOURT D.	Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences
LECOURT D.	La Science et l'avenir de l'homme. Grand angle sur l'avenir, 1
LECOURT D., KAHN A.	Bioéthique et liberté
LEFEBVRE H.	Le Matérialisme dialectique
LÉONARD E. G.	Histoire générale du protestantisme T. I : La Réformation T. II : L'Établissement T. III : Déclin et renouveau
LEROI-GOURHAN A.	Les Religions de la Préhistoire
LEROI-GOURHAN A.	Dictionnaire de la Préhistoire
LEVINAS E.	Le Temps et l'autre
LÉVI-STRAUSS C.	L'Identité
LÉVY-BRUHL L.	L'Âme primitive
LÉVY-BRUHL L.	Carnets de note
LÉVY A., DIDIER B.	Dictionnaire de littérature chinoise
LIBERA A. DE	Philosophie médiévale
LIÉBERT G.	Nietzsche et la musique
LIGOU D.	Dictionnaire de la franc-maçonnerie
LOCKE J.	Lettre sur la tolérance
MAÏMONIDE M.	Le Livre de la connaissance
MÂLE P.	Psychothérapie de l'adolescent
MARION J.-L.	Dieu sans l'être
MARION J.-L.	Sur la théologie blanche de Descartes

MARION J.-L.	Étant donné
MARTIN R.	Comprendre la linguistique
MARTY P., M'UZAN M. DE, DAVID C.	L'Investigation psychosomatique
MARX K.	Le Capital, livre I
MATTÉI J.-F.	La Barbarie intérieure
MATTÉI J.-F.	La Naissance de la raison en Grèce
MATTÉI J.-F.	Philosopher en français
MATTÉI J.-F.	Platon et le miroir du mythe
MAUSS M.	Sociologie et anthropologie
MEILLASSOUX C.	L'Anthropologie de l'esclavage
MÉLÈZE-MODRZEJEWSKI J.	Les Juifs d'Égypte de Ramsès II à Hadrien
MERLEAU-PONTY M.	La Structure du comportement
MERLIN P., CHOAY F.	Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement
MEYER M.	Langage et littérature
MEYER M.	Science et métaphysique chez Kant
MEYER M.	Pour une histoire de l'ontologie
MEYER M.	Le Comique et le tragique
MEYER M.	Comment penser la réalité
MICHALET C.-A.	Le Capitalisme mondial
MICHAUD Y.	Hume et la fin de la philosophie
MICHAUD Y.	Locke
MICHAUD Y.	La Crise de l'art contemporain
MILL J.	L'Utilitarisme. Essai sur Bentham
MINKOWSKI E.	Le Temps vécu
MOLINIÉ G.	La Stylistique
MONTAIGNE M. DE	Les Essais, livres I, II, III
MONTBRIAL T. DE	L'Action et le système du monde
MORENO J.-L.	Psychothérapie de groupe et psychodrame
MOSCOVICI S.	Psychologie sociale
MOSSÉ C.	La Tyrannie dans la Grèce antique
MOUNIN G.	Dictionnaire de la linguistique
MOUNIN G.	Histoire de la linguistique, des origines au XXe siècle
MOUSNIER R.	Les XVIe et XVIIe siècles
MOUSNIER R.	Les Institutions de la France sous la monarchie absolue
NEMO P.	Histoire des idées politiques aux Temps modernes et contemporains
NEMO P.	Qu'est-ce que l'Occident ?
NIELSBERG J.-A.	Violences impériales et lutte de classes
NIETZSCHE F., RÉE P. et SALOMÉ L.	Correspondance
NISBET R. A.	La Tradition sociologique
NIVEAU M., CROZET Y.	Histoire des faits économiques contemporains
NOZICK R.	Anarchie, État et utopie
ORIGAS J.-J., DIDIER B.	Dictionnaire de littérature japonaise
ORLÉAN A.	Analyse économique des conventions
ORRIEUX C., SCHMITT-PANTEL P.	Histoire grecque
PALIER B.	Gouverner la sécurité sociale
PARIENTE-BUTTERLIN I.	Le Droit, la norme et le réel
PARISET F. G.	L'Art classique
PAROT F., RICHELLE M.	Introduction à la psychologie
PAUGAM S.	La Disqualification sociale
PAUGAM S.	La Société française et ses pauvres
PERRIN M.	Les Praticiens du rêve
PERROY E.	Le Moyen Âge
PIAGET J.	Sagesse et illusions de la philosophie
PIAGET J.	La Représentation du monde chez l'enfant
PIAGET J., INHELDER B.	La psychologie de l'enfant
PIÉRON H.	Vocabulaire de la psychologie
PINÇON M. et PINÇON-CHARLOT M.	Voyage en grande bourgeoisie
PIRENNE H.	Mahomet et Charlemagne

PISIER É., DUHAMEL O. et CHÂTELET F.	Histoire des idées politiques
POLITZER G.	Critique des fondements de la psychologie
POTTE-BONNEVILLE M.	Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire
POULAIN J.-P.	Sociologies de l'alimentation
PRIGENT M.	Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille
PRIGENT M.	Histoire de la France littéraire (3 vol.) Vol. 1 : Naissance, renaissances Vol. 2 : Les Classicismes Vol. 3 : Les Modernités
QUINODOZ J.-M.	La Solitude apprivoisée
RADKOWSKI G.-H. DE	Les Jeux du désir
RAVAISSON F.	De l'habitude
RAWLS J.	Libéralisme politique
RAYNAUD F.	Max Weber et les dilemmes de la raison moderne
RAYNAUD P., RIALS S.	Dictionnaire de philosophie politique
REVUE DIOGÈNE	Chamanismes
REVUE DIOGÈNE	Anthologie de la vie intellectuelle au XX[e] siècle
RIALS S.	Villey et les idoles
RIEGEL M., PELLAT J.-C. et RIOUL R.	Grammaire méthodique du français
ROBIN L.	Platon
ROCHÉ S.	Sociologie politique de l'insécurité
RODINSON M.	Les Arabes
RODIS-LEWIS G.	La Morale de Descartes
ROMILLY J. DE	Dictionnaire de littérature grecque ancienne et moderne
ROMILLY J. DE	La Tragédie grecque
ROMILLY J. DE	Précis de littérature grecque
ROSOLATO G.	Le Sacrifice
ROSSET C.	Schopenhauer, philosophe de l'absurde
ROSSET C.	L'Anti-Nature
ROSSET C.	Logique du pire
ROUSSILLON R.	Paradoxes et situations limites de la psychanalyse
RUE DESCARTES	Emmanuel Levinas
RUE DESCARTES	Gilles Deleuze
SAÏD S., TRÉDÉ M. et LE BOULLUEC A.	Histoire de la littérature grecque
SALAIS R., BAVEREZ N. et REYNAUD B.	L'Invention du chômage
SALA-MOLINS L.	Le Code Noir ou le calvaire de Canaan
SANSOT P.	Les Gens de peu
SARTRE J.-P.	L'Imagination
SCHNAPPER D.	La Compréhension sociologique
SCHNERB R.	Le XIX[e] siècle
SCHOPENHAUER A.	Aphorismes sur la sagesse dans la vie
SCHOPENHAUER A.	De la volonté dans la nature
SCHOPENHAUER A.	Le Monde comme volonté et comme représentation
SCHWARTZ O.	Le Monde privé des ouvriers
SEN A.	Éthique et économie
SENGHOR L. S.	Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache
SFEZ L.	La Politique symbolique
SICARD D.	Travaux du Comité national d'éthique
SIMMEL G.	Les Pauvres
SIMMEL G.	Philosophie de l'argent
SIMON P.-J.	Histoire de la sociologie
SINGLY F. DE	Fortune et infortune de la femme mariée
SIRINELLI J.-F.	La France de 1914 à nos jours
SMITH A.	Théorie des sentiments moraux
SOBOUL A.	La Révolution française
SOBOUL A.	Dictionnaire historique de la Révolution française
SOUILLER D.	Études théâtrales
SOULEZ P., WORMS F.	Bergson. Biographie
SOURDEL D.	L'Islam médiéval
SOURDEL J., SOURDEL D.	Dictionnaire historique de l'islam

SOURIAU É.	Vocabulaire d'esthétique
SOUTET O.	Linguistique
STRAUSS L.	Histoire de la philosophie politique
SUPIOT A.	Critique du droit du travail
SUPIOT A.	Pour une politique des sciences de l'homme et de la société
SUZUKI D. T., FROMM E. et MARTINO R. DE	Bouddhisme zen et psychanalyse
TADIÉ J.-Y.	Le Roman d'aventures
TATON R.	La Science antique et médiévale, t. I
TATON R.	La Science moderne, histoire générale des sciences, t. II
TATON R.	La Science contemporaine. Le XIXe siècle, t. 1
TATON R.	La Science contemporaine. Le XXe siècle, années 1900-1960, t. 2
TAZIEFF H.	Les Volcans et la dérive des continents
TEYSSIER P., DIDIER B.	Dictionnaire de littérature brésilienne
TOLSTOÏ L.	Qu'est-ce que l'art ?
TOUCHARD J.	Histoire des idées politiques, t. I
TOUCHARD J.	Histoire des idées politiques, t. II
TULARD D.	La France de la Révolution et de l'Empire
TURPIN D.	Droit constitutionnel
VAN TIEGHEM P.	Dictionnaire des littératures, vol. 1 : A-C
VAN TIEGHEM P.	Dictionnaire des littératures, vol. 2 : D-J
VAN TIEGHEM P.	Dictionnaire des littératures, vol. 3 : K-Q
VAN TIEGHEM P.	Dictionnaire des littératures, vol. 4 : R-Z
VAN TIEGHEM P.	Les Grandes Doctrines littéraires en France
VAN YPERSELE L.	Questions d'histoire contemporaine
VAX L.	La Séduction de l'étrange
VELTZ P.	Mondialisation, villes et territoires
VERGER J.	Les Universités au Moyen Âge
VERNANT J.-P.	Les Origines de la pensée grecque
VERNETTE J. et MONCELON C.	Dictionnaire des groupes religieux aujourd'hui
VIALA A.	Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire
WALLON H.	Les Origines du caractère chez l'enfant
WALLON H.	L'Enfant turbulent
WALLON H.	Les Origines de la pensée chez l'enfant
WEIL-BARAIS A.	L'Homme cognitif
WIDLÖCHER D.	Le Psychodrame chez l'enfant
WIDLÖCHER D.	Traité de psychopathologie
WOLFF F.	L'Être, l'homme, le disciple
WOLFF F.	Dire le monde
WORMS F.	Bergson ou les deux sens de la vie
ZARKA Y. C.	Hobbes et la pensée politique moderne
ZARKA Y. C.	Comment écrire l'histoire de la philosophie ?
ZARKA Y. C., PINCHARD B.	Y a-t-il une histoire de la métaphysique ?
ZAZZO R.	Les Jumeaux, le couple et la personne
ZEHNACKER H., FREDOUILLE J.-C.	Littérature latine
ZINK M.	Littérature française au Moyen Âge
ZOURABICHVILI F., SAUVAGNARGUES A. et MARRATI P.	La philosophie de Deleuze
ZWEIG S.	Montaigne

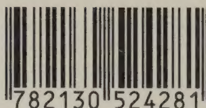
Cet ouvrage a été mis en page
par IGS à L'Isle-d'Espagnac

Imprimé en France
par France Quercy
113, rue André-Breton
46001 Cahors
N° d'impression : 53032C
Dépôt légal : février 2006



Des vieillards bougons ou suaves, des amants éconduits ou triomphants, des assassins coupables ou innocents, des héros enthousiastes ou fatigués, des histoires véridiques ou invraisemblables, des phrases longues comme des fleuves ou vives comme des cascades, des personnages en quête d'auteurs, des écrivains à la recherche de leur personne ou du temps perdu, des modèles de vertu et des abîmes de vice…
Des courants, des écoles, des genres, des critiques, des querelles, des doctrines, des excommunications et des réconciliations, des triomphes (souvent sans lendemain) et des échecs (parfois sans raison), des œuvres oubliées et retrouvées, des poètes maudits et des romanciers bourgeois, des plumes sans honneur et des gloires sans talent… autant de symptômes ou de signes vivants de la « comédie humaine », **ce théâtre sans frontières de la France littéraire**. Le septième art ne s'y est pas trompé, dès sa genèse, avec l'image et comme une « romance sans paroles », qui a puisé son inspiration et son expression dans la résonance et la résistance de cette France littéraire.
La France littéraire est une construction, une architecture d'hypothèses, une mise en scène (pas en ordre) progressive des représentations. **Naissances, Renaissances. Classicismes. Modernités.** La perspective retenue donne la direction et s'entend comme un diapason.

◆ « **Modernités** ». Aujourd'hui et non hier ou avant-hier. Lorenzaccio, Cromwell, Hernani, Lucien Leuwen, Emma Bovary, le Père Goriot, Lucien de Rubempré, Gervaise, mais aussi le romantisme, le symbolisme, le réalisme, le naturalisme… La critique sociologique, historique, politique, l'introspection psychologique, la « découverte » bientôt de l'inconscient, du « moi », du « je » que les siècles précédents auraient compris plus qu'éprouvés et ressentis. *Les Fleurs du mal* ou les fruits du malaise ? Les stigmates de la souffrance littéraire, les taches de sueur et de sang qui se voient sans qu'on cherche à deviner, à interpréter, à savoir : voir suffit. Les modernités, ou les cauchemars du rêve littéraire… jusqu'à la « nausée ». Du temps perdu, du temps retrouvé. Du temps écrit et décrit comme de l'espace où naissent, meurent, vivent – survivent – chuchotent, crient des êtres et des formes plus que des hommes et des personnages. L'esthétique volant au secours de l'inquiétude. Les modernités, ou la dernière figure du sublime.





PC 1107

www.puf.com

